



Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de marine

Adeline Poussin

► To cite this version:

Adeline Poussin. Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de marine. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2014. Français. NNT : 2014NICE2044 . tel-01146748

HAL Id: tel-01146748

<https://theses.hal.science/tel-01146748>

Submitted on 29 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Nice Sophia-Antipolis
École doctorale de l'UFR Lettres Sciences Humaines et Sociales
LIRCES

Thèse de doctorat présentée dans le but de l'obtention du titre de Docteur de l'Université de
Nice Sophia-Antipolis

Discipline : ethnomusicologie

Adeline POUSSIN

Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine



Directeur de recherche : Luc CHARLES-DOMINIQUE

(Codirectrice : Marlène BELLY)

Date de soutenance : octobre 2014



Jury :

Luc Charles-Dominique, professeur d'ethnomusicologie à l'Université Nice Sophia-Antipolis.

Marlène Belly, maître de conférences en ethnomusicologie à l'Université de Poitiers.

Denis Laborde, professeur d'ethnomusicologie à l'EHESS.

Jacques Frémeaux, professeur d'histoire contemporaine à l'Université de la Sorbonne.

Claude Weber, maître de conférences en sociologie aux Écoles de St-Cyr Coëtquidan.

Table des sigles et abréviations

AFFIM : Attestation de Fin de Formation Initiale Militaire
BatInf : Bataillon d'Infanterie
BIMa : Bataillon d'Infanterie de Marine
BIMaP : Bataillon d'Infanterie de Marine du Pacifique
BML : Bureau Maintenance Logistique
BNV : Bas Niveau de Visibilité
CCAS : Compagnie de Commandement d'Appuis et des Services
CCL : Compagnie de Commandement et de Logistique
CEMAT : Commandant de l'État Major de l'Armée de Terre
CFIM : Centre de Formation Initiale des Militaires du rang
DIC : Division d'Infanterie Coloniale
ECL : Escadron de Commandement et de Logistique
EMAT : État Major de l'Armée de Terre
EMIA : École Militaire Interarmes
EMS : Enseignement Militaire Supérieur
EMSOME : École Militaire de Spécialisation de l'Outre-Mer et de l'Étranger
ENSOA : École Nationale des Sous-officiers d'Active
EVAT : Engagé Volontaire de l'Armée de Terre
FGI : Formation Générale Initiale
FSI : Formation Spécialisée Initiale
MDR : Militaire du Rang
ONU : Organisation des Nations Unies
OPEX : Opération Extérieure
OS : Ordre Serré
OSA : Officier Supérieur Adjoint
OTAN : Organisation du Traité Atlantique Nord
PRJ : Peloton de Reconnaissance Jungle
RAMa : Régiment d'Artillerie de Marine
RCP : Régiment de Chasseurs Parachutistes
REI : Régiment Étranger d'Infanterie
RIAOM : Régiment d'Infanterie Interarmes d'Outre-Mer

RIC : Régiment d'Infanterie Coloniale
RICM : Régiment d'Infanterie-Chars de Marine
RICMS : Régiment d'Infanterie Coloniale Mixte Sénégalais
RIM : Régiment d'Infanterie de la Marine
RIMa : Régiment d'Infanterie de Marine
RIMaP : Régiment d'Infanterie de Marine du Pacifique
RIMaP-NC : Régiment d'Infanterie de Marine du Pacifique-Nouvelle-Calédonie
RIMaP-P : Régiment d'Infanterie de Marine du Pacifique-Polynésie
RPIMa : Régiment Parachutiste d'Infanterie de Marine
SAS : Special Air Service
TDM : Troupes de Marine
TOE : Théâtre des Opérations Extérieures
TTA : Toutes Armes

Conventions d'écriture et travaux graphiques

Toutes les transcriptions ont été réalisées par l'auteur, en clé de sol octaviée.

Afin de différencier les couplets des refrains, ces derniers sont systématiquement écrits en italique.

Les transcriptions musicales et textuelles ne sont pas considérées comme des illustrations et, de ce fait, ne sont pas numérotées.

Les chants utilisés dans le développement de la thèse sont présentés dans leur version intégrale en annexe.

Les photographies présentées ont été prises par l'auteur à l'exception de certaines qui proviennent des fonds du RICM, ce qui sera précisé.

Remerciements

À la croisée de deux univers qui m'ont toujours fascinée, la musique et l'armée, cette thèse a bénéficié de nombreux soutiens durant ces années de recherche.

J'adresse ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Luc Charles-Dominique pour avoir accepté de soutenir mon projet de recherche, pour la confiance qu'il m'a accordée et pour ses précieux conseils. Je remercie également Jean Gribenski, directeur initial de cette thèse et de mes travaux de Master, pour m'avoir permis d'entreprendre cette aventure ethnomusicologique.

Toute ma gratitude va aussi à Marlène Belly, présente à mes côtés depuis la première heure. Elle a su me transmettre sa passion pour l'ethnomusicologie et pour la recherche. Elle a également su me soutenir et me conseiller, notamment dans les moments de doute qui ont ponctué ce travail.

Je remercie l'école doctorale de l'UFR Lettres Sciences Humaines et Sociales de l'Université de Nice et l'école doctorale SHES de Poitiers pour la formation doctorale dispensée, donnant lieu à une approche professionnelle de cette thèse. Dans cette perspective, un merci particulier à François Baty-Sorel dont le soutien est resté sans faille.

Cette thèse n'aurait pas pu aboutir sans la généreuse collaboration des militaires des Troupes de Marine qui m'ont permis d'effectuer mon enquête de terrain. Je remercie les chefs de corps du RICM et les commandants des Troupes Françaises au Gabon, passés et présents, pour m'avoir ouvert les portes de leurs unités et pour m'avoir fait confiance. J'ai une pensée particulière pour celles et ceux qui ont étroitement collaboré à cette enquête, que ce soit par la mise à disposition de documents, par leurs témoignages ou par leurs actions m'ayant permis d'observer tous les contextes d'interprétation des chants au sein de l'institution.

Mes pensées vont également à ma famille et à mes amis, appuis sans faille et en toutes circonstances. Je souhaite vivement remercier mon mari pour sa patience, mes parents et mes sœurs pour leur enthousiasme et leurs relectures, mes beaux-parents pour leur disponibilité. Un merci particulier à Sandra, Céline et Gwenaëlle pour leurs précieux conseils.

Introduction

Dans un film¹ diffusé à la télévision, un reporter de guerre a demandé à une enfant de soldat ce que font les militaires. Elle a répondu : « Ils chantent. » Mais pourquoi ces hommes, voués à partir en guerre, chantent-ils ? Quelle est la place de cette pratique dans le mode de vie des militaires ? En quoi cette production sonore constitue-t-elle un mode d'affirmation du groupe pour l'extérieur ? Telles sont les grandes questions à l'origine de ce travail de recherche dont la genèse se trouve dans l'élaboration de mon mémoire de maîtrise². Dans ce dernier, je m'étais intéressée au thème de l'armée dans le corpus chansonnier proposé dans le *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*³ de Patrice Coirault.

Ce choix thématique est né d'une histoire familiale marquée, comme tant d'autres, par la mobilisation pendant les deux Guerres mondiales et endeuillée par la « mort au combat » lors de la Grande Guerre, mais aussi par l'engagement volontaire rendu possible par la professionnalisation des Armées débutée en 1997. Dans ma recherche de maîtrise, les chants abordés étaient, pour la plupart, relatifs au service militaire et faisaient essentiellement référence à l'Armée de Terre, principale Armée accueillant la conscription. Alors que j'effectuais cette étude à partir de données collectées dans le milieu civil, la question de la pratique du chant et de l'état du répertoire militaire actuel au sein de cette institution désormais professionnelle s'est alors posée et a motivé l'orientation problématique de cette thèse⁴, tout d'abord dirigée par Jean Gribenski, musicologue spécialiste de la période classique, puis, après son départ à la retraite, par Luc Charles-Dominique, ethnomusicologue à l'université Nice Sophia-Antipolis, codirigée par Marlène Belly. Dans le but de comprendre leurs fonctionnalités et leurs liens avec la ritualité militaire, j'ai entrepris l'examen des différentes formes de productions vocales des engagés ainsi que de leurs contextes d'exécution. En plus de l'étude du sonore comme mode d'affirmation du groupe lors des

¹ *Papa s'en va en guerre*, film réalisé et produit par Géraud Burin des Rozières, une production *Ligne de Front*, avec la participation de France Télévisions et du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, diffusé sur France 2 le 5 février 2013 dans le cadre de l'émission *Infrarouge*, 2^e minute.

² Adeline Sannier-Poussin, *La thématique de l'armée dans le Répertoire de Patrice Coirault : esthétique de la chanson de tradition orale française*, Mémoire de maîtrise, sous la dir. de Marlène Belly et de Jean Gribenski, Université de Poitiers, septembre 2005.

³ Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, , ouvrage établi à partir des fiches de l'auteur, révisées, complétées, normalisées et indexées, pour les t. I et II par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon, pour le t. III par Georges Delarue, Marlène Belly, Simone Wallon, t. I, « La poésie et l'amour », t. II, « La vie sociale et militaire, l'enfance » et t. III, « Religion, crimes, divertissements », Paris, BnF, 1996, 2000, 2007.

⁴ La faisabilité de cette étude a été l'objet de mon mémoire de Master 2, *Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine : l'exemple du R.I.C.M. Étude d'une pièce : Belo ya Mama*, sous la dir. de Marlène Belly et de Jean Gribenski, Université de Poitiers, juin 2006.

différents types de cérémonies, cette recherche a pour but d'identifier le sens de la performance chantée dans le « quotidien discret qui socialise, qui construit et entretient et transmet des identités »⁵ propres à l'institution. Une telle approche nécessite un important travail de terrain, à la fois pour avoir une vision précise du répertoire mais aussi pour pouvoir appréhender au plus près la mise en action du chant dans tous ses contextes d'énonciation, qu'ils soient ceux de la représentation publique ou de l'ordre de l'intimité des soldats (chapitres 2 et 3). De ce fait, il a été essentiel de limiter cette étude à une seule arme⁶. Le choix d'axer cette thèse sur les Troupes de Marine s'est fait en raison de leur caractéristique opérationnelle hors de la métropole : elle apporte un intérêt particulier à l'étude en permettant l'analyse des pratiques musicales en situation conflictuelle et post-conflictuelle.

Bien que la décision de porter mon analyse sur les Troupes de Marine ait été le fruit d'autres motivations, le fait que mon mari soit lui-même militaire au sein de cette arme a facilité les modalités pratiques d'accès à un travail d'enquête. L'institution militaire est marquée par une importante tradition d'investigations réalisées de façon interne, avec des études faites par des engagés, le tout conduisant à une relative fermeture de ce terrain aux chercheurs civils. Par ailleurs, l'impossibilité de pénétrer dans une enceinte militaire sans autorisation officielle est un second obstacle à ce type d'étude. Néanmoins, aussi bien au RICM⁷ qu'au 6^e BIMA⁸, ma recherche a été accueillie positivement et peu de restrictions ont été posées. Avoir un lien avec l'institution a constitué un atout non négligeable dans l'obtention de cet accord car il était gage de confiance et de respect des règles établies. Il a simplifié la prise de contact avec le chef de corps du RICM, régiment qui est devenu le principal terrain de mon enquête en métropole, et avec le commandant des troupes⁹ rattachées au 6^e BIMA, lieu de l'enquête à l'étranger. Non seulement ces rapports préexistants ont permis l'acceptation de mon projet d'étude par l'institution militaire, mais ils en ont facilité la conduite par le biais d'une certaine souplesse dans les conditions d'enquête.

⁵ Claude Weber, *À genou les hommes, debout les officiers, la socialisation des Saint-Cyriens*, Rennes, PUR (coll. Essais), 2012, p. 18.

⁶ Cf. Illustration 2 pour la structuration de l'Armée de Terre.

⁷ Régiment d'Infanterie-Chars de Marine. Le RICM est stationné à Poitiers.

⁸ Bataillon d'Infanterie de Marine. Le 6^e BIMA est stationné à Libreville (Gabon).

⁹ Seul le chef de corps ou le commandant des troupes peut valider une demande d'enquête de ce type et donner une autorisation de présence dans l'enceinte institutionnelle. Il fixe les limites d'accessibilité et informe les différents commandants d'unités du travail entrepris et de la liberté à laisser au chercheur. C'est un accord et une instruction de principe car à chaque événement non-public, il faut être « invité » et, en conséquence, solliciter cette invitation auprès de l'organisateur. Là encore, le lien familial avec l'institution a été un important facteur d'obtention de cette invitation.

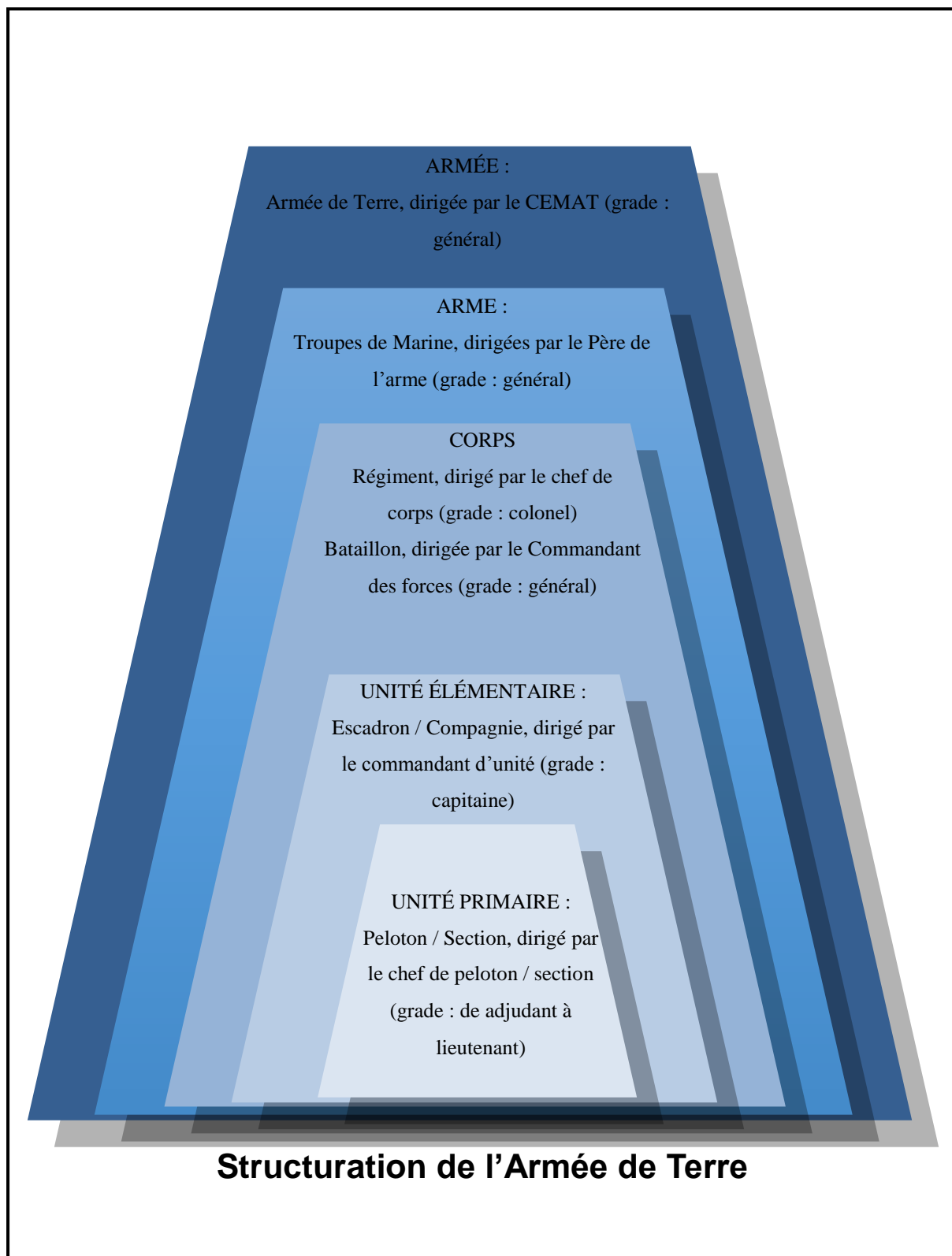


Illustration 2 : Structuration de l'armée de Terre.

Les relations avec les militaires interrogés et observés ont également été améliorées par ma connaissance préalable des grades et distinctions, des prescriptions de mouvements ou des normes relatives à certains espaces (place d'armes, zones sensibles...). Malgré tout, il est à préciser que mes connaissances sur l'institution étaient limitées dans la mesure où celle-ci reste fermée à l'environnement familial des militaires. En effet, en dehors des prises d'armes publiques, la présence des proches des soldats n'est pas autorisée. Seuls des signes visibles de l'extérieur, également utilisés en dehors de la caserne, sont tangibles. Il y a, par exemple, le port de tête relevée ou la station debout sur les deux jambes légèrement écartées avec les mains jointes dans le dos, à l'instar de la position imposée au « repos »¹⁰, pour ce qui est de la gestuelle. Il y a aussi l'utilisation d'un vocabulaire particulier, comme « affirmatif », « reçu » ou « permissions » qui remplacent les mots « oui », « d'accord » ou « congés ». En outre-mer et à l'étranger, l'enceinte militaire est plus accessible aux familles puisqu'elle accueille une partie des logements et des services (bureau postal, commerces, etc.). Il est néanmoins régulièrement rappelé aux civils que le camp n'est pas un lieu de « libre déambulation » et qu'ils n'ont pas à se trouver dans les « zones techniques ». Par ailleurs, cette relative liberté de circulation dans le camp a pour effet d'augmenter les suspicions : j'ai ainsi dû y justifier ma présence davantage qu'en métropole, notamment pendant les « activités de cohésion »¹¹.

La possibilité d'être présente auprès des militaires détachés au 6^e BIMa m'a permis d'observer leur rapport au chant lorsqu'ils sont loin de leur cadre de vie habituel. Durant cette phase de l'enquête, j'ai pu être au contact de plusieurs régiments en raison de la périodicité des missions. J'ai mené des investigations auprès des militaires du 8^e RPIMa¹² et du 3^e RPIMa, lors de deux missions de courte durée de deux compagnies de chacun des deux régiments. J'ai ainsi pu visiter, de façon non simultanée, un total de quatre compagnies sur une durée de quatre mois chacune. Ce terrain a aussi favorisé, dans une moindre mesure, la rencontre avec des personnels du 1^e RPIMa, du RMT¹³, du 1^e RIMa¹⁴ et du 2^e RIMa, en mission de longue durée¹⁵. Enfin, j'ai pu observer, relativement facilement, les relations entre les Troupes de Marine et les autres armes également présentes au sein du bataillon.

Malgré mes liens avec l'institution, ma position de chercheuse n'est pas endo-

¹⁰ Posture adoptée par les militaires pendant les prises d'armes et rassemblements lorsqu'ils ne sont pas au « garde-à-vous ».

¹¹ Activités diverses organisées par les cadres de proximité, visant à générer ou à renforcer les liens de camaraderie entre les militaires d'une même unité.

¹² Régiment Parachutiste d'Infanterie de Marine.

¹³ Régiment de Marche du Tchad.

¹⁴ Régiment d'Infanterie de Marine.

¹⁵ Une « mission de courte durée » dure de quatre à six mois et une « mission de longue durée » dure de six mois à quatre ans, avec une moyenne de deux à trois ans.

ethnologique dans la mesure où je n'ai pas travaillé sur mon milieu d'évolution. C'est plutôt une posture « endo-ethnologique relative », selon la définition qu'en donne Jean-Pierre Olivier de Sardan¹⁶. En effet, ma situation est nettement distincte de celle des enquêtés puisque je ne suis pas moi-même militaire ni employée par l'armée. Je ne vois le monde militaire qu'au travers de ce que mes relations personnelles veulent bien me montrer. Cette posture de femme civile m'a laissée en marge de la sociabilité virile masculine. Cela a été un atout pour demander des précisions sur certains aspects de leurs pratiques. Par exemple, j'ai pu les interroger sur leurs attitudes dans des situations plus intimes visant à exacerber leur virilité par l'interprétation d'un répertoire grivois, voire obscène ou transgressif (chapitre 6) ou sur des particularités physiques et posturales telles que la mise en évidence de tatouages ou d'une musculature très développée chez la plupart d'entre eux (chapitre 2). Enfin, le fait de ne pas être engagée m'a permis de ne pas être soumise aux processus de formation psychologique impulsés par l'institution et de garder une distance par rapport aux modes de penser et d'agir spécifiques à l'armée, même si cette distanciation n'est pas totale en raison de ma proximité avec la communauté militaire et ses mentalités.

Le lien personnel et familial qui m'unit à l'Armée de Terre ne devait pas entraver la quête de neutralité indispensable à la conduite de ma recherche. Il était donc nécessaire de ne pas avoir une trop grande proximité avec les interviewés qui, par ailleurs, ne faisaient pas partie du cercle de mes fréquentations familiales. J'ai choisi d'interroger seulement des personnes qui m'étaient initialement inconnues, cela dans un souci d'objectivité. L'information d'une recherche en cours sur les chants militaires s'est rapidement propagée au sein des unités, ce qui a allégé mes démarches de présentation. Malgré cela, je prenais soin de préciser systématiquement mes objectifs d'enquête à mes interlocuteurs et de faire en sorte que ma présence ne soit pas mal interprétée. Je tenais aussi à leur préciser que leurs témoignages resteraient confidentiels, afin de recueillir des points de vue personnels et d'éviter d'entendre toujours le même discours institutionnel convenu sur le chant. En ce sens, il était important de ne pas mettre en avant mes liens familiaux avec l'armée, sans pour autant les occulter totalement car ils ont permis d'estomper les méfiances vis-à-vis du monde civil. Le fait de préciser que mes relations personnelles se limitaient à des militaires du rang¹⁷ a favorisé une proximité avec les personnes interrogées, surtout les moins gradées, et a évité

¹⁶ Jean-Pierre Olivier de Sardan, *La rigueur du qualitatif, les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia (coll. Anthropologie prospective), 2008, p. 187.

¹⁷ Les militaires du rang sont des engagés volontaires. Ils représentent la catégorie la moins gradée de l'Armée de Terre. Leur engagement n'est pas soumis à un niveau d'étude spécifique. Ils sont, pour la plupart, des combattants et représentent environ la moitié des personnels militaires.

qu'elles aient un sentiment de domination. Cette posture initiale a ainsi facilité la « gestion des méfiances »¹⁸ auxquelles tout chercheur est confronté. Par ailleurs, ce choix a rendu plus facile l'inévitable dépersonnalisation des relations humaines établie lors des entretiens afin de les objectiver.

Ils se sont déroulés, en partie, de manière approfondie, sur plusieurs séances, avec les trois catégories de personnels (militaires du rang, sous-officiers, officiers). Tous les niveaux d'ancienneté étaient représentés et les interlocuteurs étaient dans différentes situations d'exercice (missions de courte ou de longue durée, maintien en garnison ou terrains d'entraînement...). Certains de ces entretiens ont été menés pendant les heures de travail, dans l'enceinte régimentaire, sans la présence des supérieurs hiérarchiques et ont été enregistrés à l'aide d'un dictaphone, avec le consentement des informateurs. D'autres entrevues ont été réalisées par une simple prise de notes afin d'éviter que la crainte d'une éventuelle divulgation des enregistrements à la hiérarchie n'altère la sincérité des témoins.

Pour chacune des unités interrogées, la prise de contact s'est faite par le biais des « présidents de catégories »¹⁹, des commandants et des adjudants d'unités qui désignaient d'eux-mêmes un premier échantillonnage d'informateurs, les critères présidant à ces choix ne correspondant, évidemment, pas aux miens. Les personnes ainsi choisies portaient le discours institutionnel sans forcément exprimer leur opinion personnelle. Cette partie des entretiens a été considérée comme des données officielles. En plus de fournir de précieuses informations sur ce que l'armée attend de ses engagés, cela a permis d'évaluer le degré d'instruction institutionnelle reçue par les militaires. En conséquence, il convenait de procéder à des entretiens supplémentaires qui se sont concrétisés lors des phases d'observations, de déjeuners, d'entrevues informelles ou en dehors des heures de service. Ils n'ont pas été enregistrés pour éviter d'entraver la spontanéité du moment. Ces témoignages se sont avérés plus objectifs et plus directs, chacun ayant à cœur de me faire part de son vécu du chant ou de ses conditions d'évolution au sein de son unité. Toutefois, les données recueillies doivent être appréciées comme relevant de l'institution car seuls des militaires d'active, c'est-à-dire des militaires en service actif, par opposition aux militaires de réserve, ont été interrogés.

Afin d'avoir une vision concrète de ces pratiques, il importait, parallèlement à ces entretiens, de nourrir l'enquête par une observation principalement non-participante qui s'est

¹⁸ Expression empruntée à Christophe Pajon, « La sociologie militaire par les personnels de la Défense », communication faite lors de la journée d'études *Faire des sciences sociales en terrain militaire : une opération spéciale ?*, Paris, IRSEM, 7 février 2013.

¹⁹ Personne élue pour une durée de deux ans, destinée à représenter les personnels de sa catégorie (militaire du rang, sous-officier ou officier). Pour plus de précisions, <http://admi.net/jo/20010427/DEFP0101427A.html>.

traduite par une présence sur les lieux sans prendre part aux activités. Cette posture a laissé aux enquêtés une plus grande liberté de parole. En partie consacré au recueil d'informations générales sur l'organisation de la vie militaire et à la prise de contacts préalables aux entretiens libres, ce type d'observation a été mené grâce au peu d'entraves imposées à mes déplacements au sein des unités. En outre, il a permis d'appréhender les performances chantées dans leur contexte et de comprendre la fonctionnalité du répertoire et les normes qui l'accompagnent. Il s'agissait alors, en plus d'observer des attitudes et des façons de faire, de tenter de percevoir le sens qui s'en dégage mais aussi de les confronter avec les résultats des entretiens.

Enfin, l'enquête avait pour but de constituer un corpus de référence. La plupart du matériau sonore utilisé est issu de cette collecte. Pour autant, une faible proportion a nécessité le recours à des sources indirectes. C'est notamment vrai pour certains « chants d'unités », soit parce que l'unité en question n'a pas pu être approchée, soit parce que seuls quelques-uns de ses éléments ont été rencontrés et qu'ils n'ont pas souhaité interpréter leurs chants en dehors de leurs contextes d'énonciation. Le corpus employé se divise en deux grandes rubriques fonctionnelles : la représentation, qui englobe les deux tiers du répertoire et l'intimité du groupe, pour le tiers restant. Par ailleurs, cette collecte fournit nombre d'informations quant à la périodicité d'interprétation des chants et à leur réelle utilisation ou non. Elle montre ainsi l'état actuel du répertoire en indiquant clairement quelles sont les pièces chantées parmi toutes celles consignées dans les « carnets de chants »²⁰.

En définitive, le matériau d'enquête se compose de deux sortes de témoignages, d'observations et d'une collecte du répertoire. Sa constitution a été facilitée par le fait d'avoir un lien préalable avec l'institution. Toutefois, cette posture n'a pas présenté que des avantages et a nécessité un dépassement de ma propre subjectivité, notamment par le respect d'une certaine distance avec les enquêtés, pour permettre une objectivation des données.

Au-delà de ma motivation personnelle, la quasi-absence de littérature sur le chant militaire français a été un facteur déterminant dans le choix de ce domaine d'étude. En effet, la bibliographie universitaire sur les répertoires militaires est peu développée. Marie-Anne Paveau a analysé quelques aspects de la fonctionnalité²¹ de ces chants. Avec Gabriel Peries²²,

²⁰ Cf. *infra* chapitre 8 pour l'analyse de ces carnets de chants.

²¹ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », in André Thiéblemont (dir.), *Culture et logique militaire*, Paris, PUF (coll. Sociologie d'aujourd'hui), 1999, pp. 213-260.

²² Marie-Anne Paveau, Gabriel Peries, (dirs.), *Signes et rhétoriques militaires*, Paris, Presse des Sciences

elle a abordé ce répertoire d'un point de vue linguistique, laissant de côté son aspect mélodique alors que la chanson est la rencontre d'un texte et d'une ligne mélodique, comme l'ont rappelé, par leurs études, plusieurs chercheurs, bien que les répertoires qu'ils ont étudiés ne soient pas ceux de l'armée. Parmi eux, Patrice Coirault²³ a consacré ses travaux à définir la chanson francophone de tradition orale et à en retracer l'histoire sociale. Marlène Belly, également spécialiste de la chanson traditionnelle francophone, vise, dans ses recherches, à mettre en évidence le fonctionnement de ce type de chants et leurs caractéristiques propres, notamment dans ses articles « Patrimoine en circulation ou s'inter-dire en chanson »²⁴ et « Chant d'ici et de là-bas : la Fille de Parthenay »²⁵. Elle a aussi cherché à dégager les éléments favorisant leur mémorisation et leur transmission. En ce sens, elle a conduit un important travail sur la notion de timbre²⁶ comme moyen de diffusion d'un chant (« Trace écrite d'une mémoire collective : les timbres dans la chanson de tradition orale »²⁷ et « La composition sur timbre : regard anthropologique sur un genre hybride »²⁸). Elle a également appréhendé la composition sur un air préexistant comme un moyen de favoriser l'adhésion à un mode de penser au travers de son analyse des cantiques religieux dans plusieurs articles dont « Grignon de Montfort : Dialogue en cantique ou l'oralité au service de la foi »²⁹ et « Le cantique sur timbre dans le répertoire de Montfort : expression des marges »³⁰. Dans ce type de répertoires, l'usage d'une mélodie déjà connue répond à des besoins pratiques de mémorisation puisque cet emprunt facilite l'assimilation du nouveau texte. Nous verrons que,

Politiques, 1997 ; Marie-Anne Paveau, *Le langage des militaires : éléments pour une ethnolinguistique de l'Armée de Terre française*, thèse de doctorat en sciences du langage, sous la dir. de Robert Martin, Université Paris IV, 1994.

²³ Patrice Coirault, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, bulletin de l'institut général psychologique, Paris, Droz, I : 1927 ; II : 1929 ; III : 1929 ; IV : 1929 ; V : 1933. *Notre chanson folklorique*, Paris, Auguste Picard, 1942. *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Scarabée, I : 1953 ; II : 1955 ; III : 1959 ; IV : 1963 (*post mortem*).

²⁴ Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin, Gordon E. Smith (dirs.), *Territoires musicaux mis en scène*, Actes du colloque *Patrimoines musicaux, circulations et contacts*, Presses de l'Université de Montréal, 2011, pp. 163-178.

²⁵ Jean-Nicolas de Surmont (dir.), « *M'amie faites-moi un bouquet...* » : *Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte*, Les Archives de folklore, n° 30, Québec, Presses de l'Université de Laval, éd. Charlevoix, 2011, pp. 99-131.

²⁶ « *Timbre* s'entend de tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y adjoignent pour faire morceau de chant ou former une chanson. » Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique*, *op. cit.*, p. 207.

²⁷ Judith le Blanc, Herbert Schneider (dirs.), *Timbre-Praxis und Opernparodie in Europa vom 16. Bis 19. Jahrhundert*, Actes du congrès de l'International Musicological Society, Hildesheim, Olms, 2014, pp. 85-100.

²⁸ Luc Charles-Dominique, Danièle Pistone, Yves Defrance (dirs.), *Fascinantes étrangetés, La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan (coll. Anthropologie et musiques), 2014, pp. 307-323.

²⁹ Jean Quéniart (dir.), *Le chant, acteur de l'histoire*, Actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998, Rennes, PUR, 1999, pp. 65-76.

³⁰ Jean-Pierre Pichette (dir.), « L'apport des prêtres et des religieux au patrimoine des minorités : parcours comparés Bretagne/Canada français », *Port Acadie*, n° 24-25-26, automne 2013, printemps-automne 2014, pp. 136-153.

dans le cas des chants militaires, ce mode de création répond à de tout autres préoccupations et qu'il n'a pas la même fonction, l'air préexistant n'étant généralement pas connu des chanteurs.

Le processus de mémorisation est également facilité par une similitude dans l'esthétique des différents chants d'un même répertoire, comme l'avait déjà remarqué Patrice Coirault à propos de la chanson de tradition orale française, bien qu'elle ne s'inscrive pas dans la même démarche que les répertoires militaires :

« Il semble en effet que presque toutes [les chansons] et chacune sortant d'un même moule, soient attribuables au même chansonnier, qui s'appellerait le peuple, et qu'elles n'appartiennent en propre à aucun de ses artisans, certainement très nombreux et certainement différents, qui les ont œuvrées. Au plus accusent-elles l'empreinte d'une époque, et accessoirement, superficiellement, lorsqu'elles ont longtemps séjourné, ont-elles gardé l'accent d'un pays, ont-elles pris un certain cachet provincial. »³¹

Cette homogénéité esthétique des chants transmis oralement passe par l'usage de clichés, qu'ils soient mélodiques ou textuels, en prenant la forme d'« expressions ou constructions grammaticales qui, utilisées dans des situations analogues, interviennent par réminiscence »³². Nous verrons que l'usage du cliché est très présent dans les chants militaires, même s'il y prend une forme différente. L'analyse cherchera à montrer le rôle qu'il peut jouer dans les processus d'adhésion à un mode de pensée institutionnel, en plus de limiter la variabilité des pièces chantées :

« Tout élément nouveau, tout glissement rejeté par la collectivité disparaît et cesse d'exister. En ce sens, la variation subit une sorte de socialisation : elle ne subsiste en tant que fait social qu'après son adoption par le groupe. [...] Ce principe offre une limite à la créativité et contribue à maintenir l'œuvre dans un cadre préétabli. »³³

Même si le principe de variation est limité dans les chants militaires, cette étude montrera qu'il n'en reste pas moins une marque d'appropriation d'un chant, qu'il constitue un moyen de différenciation du groupe et qu'il n'est pas la conséquence d'une éventuelle

³¹ Patrice Coirault, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, op. cit., t. II, p. 114.

³² Marlène Belly, *Variations dans la chanson de tradition orale française ; étude d'une pièce : La bergère muette*, Mémoire de DEA, sous la dir. de Nicole Belmont, Paris, EHESS, 1993, p. 47.

³³ *Ibid.*, p. 49.

défaillance mémorielle. Enfin, soit parce qu'ils possèdent un caractère atemporel, soit parce qu'ils renvoient à une situation synchronique de leur exécution, les textes des chants possèdent souvent une forte actualité.

Toutefois, ces processus de mémorisation étant liés aux contextes d'énonciation des pièces chantées et à leur mode de transmission, l'anthropologie de la relation complexe écrit-oral revêt ici une importance particulière. En effet, plusieurs chercheurs ont travaillé sur l'utilisation de la langue dans les répertoires caractérisés par l'oralité. Parmi ces travaux, ceux de Marcel Jousse³⁴ m'ont été utiles pour étudier et comprendre les mécanismes mnémotechniques permettant aux répertoires de chants militaires de se transmettre oralement, même si les processus de transmission diffèrent considérablement par rapport aux répertoires dits de tradition orale. Marcel Jousse a notamment mis en évidence le fait que « le style oral [...] obéit à des lois mnémoniques et mnémotechniques (parallélisme, formulisme, assonances ou rimes, rythme-mélodie) puisqu'il est fait précisément pour être retenu par simple audition »³⁵. Il soutient la thèse d'une organisation structurelle implicite dans les répertoires de transmis oralement. Selon lui, le rythme, tout comme l'utilisation de formules stéréotypées, seraient au centre des processus oraux de mémorisation et de transmission.

Mais, les chants militaires possédant une part écrite non négligeable, l'anthropologie de l'écriture, notamment celle de Jack Goody³⁶, est également déterminante. Selon lui, l'oral répond à un aspect communicatif, émotionnel et dynamique, alors que l'écrit est un procédé de stockage des informations et de visualisation de l'auditif³⁷. Jack Goody rejoint Marcel Jousse dans la mise en évidence de procédés mnémotechniques et d'une certaine variabilité dans l'oralité.

Bien que les répertoires étudiés par les chercheurs cités soient distants du chant militaire, ces divers apports scientifiques ont été déterminants pour ma recherche. Néanmoins, ils n'ont pas pu, à eux seuls, répondre aux problèmes qu'elle a soulevés. En effet, dans ces travaux sur les répertoires chantés, l'accent a plus été mis sur les mécanismes de formulation et les processus de transmission des répertoires que sur leur fonctionnalité. Or, la présente étude s'inscrit surtout dans une approche herméneutique visant à mettre en lien cette approche analytique du chant avec la valeur symbolique et rituelle de son interprétation, d'autant que les pièces étudiées présentent des mécanismes simples (facture tonale, majeure ou mineure,

³⁴ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁶ Jack Goody, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 ; *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF (coll. Ethnologie), 1994.

³⁷ Jack Goody, *La raison graphique...*, *op. cit.*, p. 145.

avec une ligne mélodique constituée d'intervalles conjoints ou de faible amplitude, une carrure rythmique généralement binaire et des rythmes souvent irréguliers de type croche pointée suivie d'une double croche) ne nécessitant pas la mobilisation d'outils d'analyse musicologique particuliers.

Afin de répondre à l'intérêt ethnomusicologique de ce répertoire qui ne réside pas dans la facture même des pièces, mais dans les implications et le sens qu'elles ont par rapport à leur contexte d'énonciation, j'ai tenté de conceptualiser une méthodologie particulière. En effet, ma recherche a été guidée par une interrogation sur la valeur symbolique et la signification de cette production musicale dans un cadre ritualisé. En conséquence, l'analyse herméneutique ici proposée a surtout pour objet de mettre en regard le texte, la mélodie, le rythme et l'ethos des chants, tout en les situant dans leur contexte d'interprétation, le tout par le biais d'une mise en parallèle des caractéristiques de ces pièces et du message qu'elles portent, notamment sur le plan corporel et celui de la représentation.

La portée sociale et rituelle des répertoires militaires est donc au centre de cette étude. Ce regard anthropologique est nécessaire pour percevoir les raisons profondes qui motivent leur interprétation dans des situations ritualisées dont la teneur diffère selon leur caractère public ou intime. L'enquête a montré que le contexte d'énonciation des chants est significatif pour le groupe, à tel point qu'il n'est pas concevable, pour la plupart des engagés, d'entonner ces répertoires dans d'autres circonstances que celles prescrites. Les chants militaires se situent alors dans « les musiques destinées à pourvoir directement aux besoins de leurs usagers »³⁸. En conséquence, ces pièces « ne peuvent exister et perdurer que si elles correspondent exactement aux besoins de leurs destinataires »³⁹. De ce point de vue, l'analyse de la fonctionnalité et des contextes d'interprétation est nécessaire, tout comme celle de l'impact sur l'individu – ou le groupe – chantant, en dépassant « le champ de la seule réalité sonore, pour atteindre celui des représentations culturelles, là où l'objet musical se transforme en une pratique significative »⁴⁰.

Dans cette perspective, cette étude s'est appuyée sur l'anthropologie des rites et des rituels et plus particulièrement sur certaines études importantes, comme celle d'Arnold Van Gennep sur les rites de passage. Qu'il s'agisse de rites d'intégration, calendaires ou d'initiation, tous sont marqueurs d'un « passage », globalement structurés en trois grandes

³⁸ Jacques Bouët, « Qui a peur des usages ethnomusicaux ? La patrimonialisation est-elle une utopie ? », in Jacques Bouët, Makis Solomos (dirs.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Actes du colloque *Musique et globalisation*, Université Paul Valéry, Montpellier 3, Rirra 21, Cerce, octobre 2008, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 36.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Monique Desroches, *Tambours des dieux*, Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 15.

phases, d'abord de séparation, puis de mise en marge, enfin de réintégration (d'agrégation)⁴¹. Nous verrons que, dans le système militaire, ce processus concerne plus particulièrement l'intégration des militaires venant d'autres régiments (chapitre 2) et celle des nouveaux engagés (chapitre 9). Il met également en évidence le fait que la commensalité, c'est-à-dire le « rite de manger et de boire ensemble, [...] est nettement un rite d'intégration, d'union proprement matérielle »⁴². Il est largement utilisé à l'armée où il a pour but d'unifier le groupe pour qu'il se considère comme une entité propre et que chacun de ses membres laisse de côté ses préoccupations individuelles, au profit de l'intérêt collectif. La commensalité intervient également comme marqueur calendaire, comme rite commémoratif et comme rite d'intégration d'une nouvelle unité constituée. Étroitement associée à l'énonciation de chants spécifiques, l'approche de cette notion est essentielle à la compréhension des processus d'interprétation du répertoire intimiste militaire (chapitre 6).

Le rite de passage n'est pas la seule forme de ritualité qu'il est possible d'observer au sein de l'armée. Cette recherche s'est également appuyée sur des études qui montrent les processus rituels comme un moyen de structurer socialement le groupe. Parmi elles, les travaux menés par Daniel Fabre mettent en évidence le système symbolique de ces ensembles d'actes et d'attitudes particuliers comme facteur d'organisation et de hiérarchisation. Pour lui, le rite favorise « l'institution des limites discriminantes »⁴³, permettant à l'ensemble de se considérer comme une entité indépendante. Par ailleurs, il montre que le rite permet également son expression et sa représentation. Il met ainsi en avant l'importance des référents historiques : « La saisie dans le temps historique permet donc, sans doute, de percevoir des enchaînements et des effets de contexte mais, par dessus tout, elle nous conduit jusqu'au cœur de la fabrique sociale du sens : en désignant le rite invisible, en révélant, comme dans une expérience chimique, ses éléments de pertinence. »⁴⁴ Nous verrons aussi que la représentation du groupe est liée à l'expression d'une identité collective particulière, à la prise de conscience de son existence propre et au marquage de sa différence, notamment avec l'utilisation de symboles. Outre leur prestation pendant les cérémonies, les différentes unités qui composent le régiment se livrent à une représentation mutuelle permanente par la ritualisation des déplacements. D'autre part, même si elle ne constitue pas un rite à part entière, la mise en rituel des faits quotidiens, nécessitant le recours aux formes symboliques, nourrit l'identité des individus en les confinant dans un ensemble plus restreint. Cette recherche vise donc à

⁴¹ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981 [1^{er} éd. 1909, É. Nourry], p. 38.

⁴² *Ibid.*, pp. 39-40.

⁴³ Daniel Fabre, « Le rite et ses raisons », *Terrain*, n° 8|1987, en ligne : <http://terrain.revues.org/3148>, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

montrer que le sens donné à la situation ritualisée importe autant que la forme qu'elle prend. En plus d'offrir un intérêt opérationnel, elle renforce les frontières du groupe.

Dans la mesure où les pratiques vocales des militaires s'inscrivent dans un ensemble de gestes particuliers ayant pour but, d'une part, la représentation tant d'un point de vue sonore que visuel et, d'autre part, la gestion des attitudes individuelles et collectives face à la violence guerrière et à la mort, il convient de les replacer dans un ensemble plus large d'études ayant trait à ces deux notions. Les travaux de Marcel Mauss⁴⁵ sur le rapport individuel et collectif au corps ou les recherches menées par Louis-Vincent Thomas⁴⁶ sur l'anthropologie de la mort seront utilisés à cet effet.

Alors que l'ethnologie et l'anthropologie ne se sont que peu intéressées à l'institution militaire, le recours à la sociologie s'est avéré indispensable puisque plusieurs recherches importantes ont été menées sur l'organisation militaire et sur les mutations entraînées par la professionnalisation des Armées amorcée en 1997. D'autres sociologues se sont penchés sur les profils des engagés et leurs motivations d'engagement volontaire⁴⁷, ou encore, comme Emmanuelle Prévot-Forni, sur la question de la féminisation de l'Armée de Terre. Enfin, une partie de ces recherches porte sur la « culture militaire », c'est-à-dire les manières et les usages spécifiques à l'institution. Parmi ces travaux, je citerai ceux de Claude Weber qui a analysé les aspects intimes de la ritualité militaire à l'école spéciale de Saint-Cyr⁴⁸. Dans la mesure où la portée sociale de ces activités vocales constitue un facteur déterminant de leur mise en œuvre, certaines notions abordées par la sociologie, notamment celles qui concernent la fonction cohésive d'une pratique ou sa valeur représentative, ont été précieuses pour comprendre les fonctionnements et les implications d'un tel répertoire qui a, par ailleurs, inévitablement un impact sur la psychologie des militaires. Sans prétendre traiter la pratique du chant sous cet angle d'étude, je me suis néanmoins appuyée sur des écrits en psychologie pour mieux percevoir son importance pour les militaires et, ainsi, en comprendre le mécanisme, notamment au travers de l'ouvrage *Stratégies identitaires*⁴⁹.

En plus de s'inscrire dans les processus sociaux des unités militaires, le chant possède une dimension historique qu'il était indispensable de décrypter pour pouvoir l'appréhender dans sa globalité, mais surtout pour mettre en lumière la genèse de cette pratique. Pour cela,

⁴⁵ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 1997 [1^{er} éd. 1950].

⁴⁶ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot (coll. Bibliothèque scientifique), 1975.

⁴⁷ Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, Lyon, Lieux Dits, 2011.

⁴⁸ Claude Weber, *À genou les hommes...*, *op. cit.*

⁴⁹ Carmel Camilleri, Joseph Kastarsztein, Edmond-Marc Lipiansky, Hanna Malwska-Payre, Isabelle Toboada-Leonneti, Ana Vasquez, *Stratégies identitaires*, Paris, PUF (coll. Psychologie d'aujourd'hui), 1999, 3^e éd. [1^{er} éd. 1990].

les sources que j'ai le plus utilisées sont les documents réglementaires portant sur l'institution et sur les pratiques musicales, mais aussi certains ouvrages, comme celui de Jean-Marc Lanclume, *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire*⁵⁰, celui de Raoul Girardet, *La société militaire de 1815 à nos jours*⁵¹, ou celui d'Olivier Forcade et d'Éric Duhamel, *Militaires en République (1870-1962). Les officiers, le pouvoir et la vie publique en France*⁵².

Cette ouverture interdisciplinaire est nécessaire pour comprendre la place et le rôle du chant dans les processus de socialisation et de cohésion qui permettent à l'individu de se situer dans le collectif militaire, puisque cette recherche consiste plus en une analyse des aspects anthropologiques de cette pratique, par la mise en évidence de ses enjeux au sein des Troupes de Marine, qu'en une analyse systémique d'un corpus. Outre cette orientation, cette étude a aussi pour objectif de discerner comment cette activité vocale contribue à établir et à maintenir des modes de penser et d'agir particuliers, justifiés par l'essence même du métier de soldat : la violence guerrière et ses conséquences. Dans cette optique, l'enquête de terrain a été déterminante car ce type de démarche auprès de l'institution militaire n'avait encore jamais été envisagé.

Cette étude s'organise selon trois grandes parties.

Dans la première partie, les cadres institutionnels et humains de la pratique du chant au sein des Troupes de Marine sont abordés. En se basant sur l'hypothèse que le fonctionnement de l'armée est étroitement lié aux processus de mise en œuvre des pratiques chantées, il s'agit de s'intéresser aux contextes d'interprétation et aux particularités d'un mode de vie ritualisé conduisant à la production d'une identité militaire afin de mieux comprendre les cadres dans lesquels ce répertoire est interprété. Pour cela, il convient de se familiariser avec les fondements historiques des Troupes de Marine, avec leurs symboles et les raisons de leur existence au sein de l'Armée de Terre. Il importe également de s'interroger sur la place du chant dans l'organisation hiérarchique et fonctionnelle du groupe, mais aussi sur son utilisation dans la vie extramilitaire des unités.

Après cette approche contextuelle du chant militaire, la seconde partie est consacrée à une étude des différents répertoires utilisés. La question de la signification des chants, de leur capacité à porter à la fois un discours institutionnel et la pensée des militaires, est posée. En ce sens, elle consiste en une analyse des mécanismes d'énonciation mis en œuvre, en lien avec

⁵⁰ Jean-Marc Lanclume, *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire*, Panazol, Lavauzelle, 2002.

⁵¹ Raoul Girardet, *La société militaire de 1815 à nos jours*, Paris, Librairie académique Perrin, 1998.

⁵² Olivier Forcade et Éric Duhamel, *Militaires en République (1870-1962). Les officiers, le pouvoir et la vie publique en France*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

l'environnement dans lequel les pièces sont interprétées, pour traduire ces pensées et contribuer à l'équilibre social des Troupes de Marine. L'étude s'organise selon une approche thématique du répertoire avec, tout d'abord, une analyse des chants relatifs à l'état de guerre. Ensuite, partant de l'idée que l'armée cherche à maîtriser son image, mais aussi qu'elle souhaite une certaine uniformité de ses hommes, il convient de se demander en quoi cette pratique peut être un vecteur de diffusion d'une identité militaire au travers de l'étude des chants spécifiques à une unité particulière. Enfin, ceux exprimant la vie hors-service des soldats seront abordés.

Dans la troisième partie, il est question de la notion de « culture du chant », c'est-à-dire de l'utilisation institutionnelle de ces répertoires. L'étude vise à analyser les moyens mis en œuvre dans les chants pour asseoir les spécificités de l'arme, notamment d'un point de vue opérationnel. Il faut aussi s'interroger sur les modalités de contrôle de ces chants et comment l'institution s'en sert dans les processus de formation des militaires pour marquer symboliquement l'incorporation des engagés par leur adhésion aux valeurs exprimées.

Ainsi, cette recherche vise la connaissance d'un répertoire particulier, mais aussi la compréhension de la manière dont il s'inscrit dans la vie militaire et le sens qui lui est donné, aussi bien du point de vue de l'institution que de celui de ses interprètes. Pour se faire, l'étude consiste en une mise en perspective des aspects fonctionnels, musicaux et textuels d'un répertoire considéré comme faisant partie d'un ensemble de productions spécifiques ayant une portée structurante sur le groupe.

Partie 1 :
**Les Troupes de Marine : une histoire particulière et un
mode de vie ritualisé**

Chapitre 1

Histoire et identité d'une arme d'élite

Les Troupes de Marine sont considérées comme des troupes d'élite car les unités qui composent cette arme sont parmi les plus opérationnelles au sein de l'armée française. Par ailleurs, ces unités ont la particularité d'être extrêmement polyvalentes et autonomes par rapport aux autres, dans la mesure où elles regroupent la plupart des spécialités de l'Armée de Terre en deux grands ensembles. Le premier comprend l'infanterie, les blindés ainsi que les parachutistes et le second l'artillerie. Ainsi, on parle d'unités d'Infanterie de Marine ou d'Artillerie de Marine, sans plus de précision quant à la spécialité du régiment.

Arrêtons-nous, dans un premier temps, sur l'histoire de cette arme et sur celle des deux régiments dans lesquels l'enquête s'est déroulée, le RICM et le 6^e BIMA, afin de mieux comprendre leurs particularités et leur statut d'élite au sein de l'institution militaire. De cette histoire découlent plusieurs symboles, mais aussi des modes de penser et d'agir spécifiques qu'il conviendra d'étudier dans un second temps.

1. Ancrage historique des Troupes de Marine au sein de l'armée française

Bien que la notion d'arme ne remonte qu'au XIX^e siècle, l'existence des Troupes de Marine, en tant que groupe socialement structuré, est bien antérieure dans la mesure où elles constituent, depuis leur création, un ensemble militaire spécialisé. Les engagés servant au sein de cette arme mettent en avant un certain nombre de rites et de symboles hérités des activités passées. Parallèlement, ils cherchent à valoriser le groupe plus petit auquel ils appartiennent, le corps (régiment ou bataillon), voire l'unité élémentaire (escadron ou compagnie). En ce sens, ils entretiennent des particularités propres à l'unité plus restreinte d'appartenance.

L'histoire des Troupes de Marine se divise en trois grandes périodes.¹

1.1. Des origines maritimes

Les Troupes de Marine sont aujourd'hui rattachées à l'Armée de Terre. Toutefois, le nom de cette arme, tout d'abord dépendante du département de la Marine, est révélateur de

¹ Les données historiques sont principalement issues de l'ouvrage de Jean-Marc Lanclume (dir.), *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire*, op. cit.

son histoire qui est étroitement liée à celle de l'Empire colonial français. Ces unités se sont peu à peu organisées en réponse aux politiques des gouvernements successifs sur le positionnement militaire de la France en dehors de la métropole. Bien que la conquête de nouveaux territoires ait débuté dès le XVI^e siècle, aucun effort militaire n'est, à cette époque, consenti sur l'outre-mer et aucune troupe armée n'est destinée à en assurer la défense, la priorité étant donnée aux campagnes européennes jusqu'au XVII^e siècle. En effet, le XVI^e siècle est marqué par une grande instabilité politique en Europe où la France fait face à des conflits récurrents contre l'Espagne de Charles Quint, une guerre contre l'Angleterre et les guerres de religion qui ont marqué la seconde moitié du siècle. Ces dernières ont considérablement affaibli l'économie du pays dont l'équilibre budgétaire est rétabli en 1606-1607 par les réformes fiscales du Duc de Sully. En conséquence, les colonies sont peu étendues et ne justifient pas l'entretien de garnisons qui leur seraient dédiées. À cette époque, le volontariat et le racolage suffisent à répondre aux besoins générés par le contrôle de ces territoires et les personnes qui y sont envoyées disposent de peu de moyens. Néanmoins, de nouvelles conquêtes ne pouvaient être envisagées, à terme, sans un appui militaire plus important. Dans cette perspective, le Cardinal de Richelieu, au début du XVII^e siècle, met en place une nouvelle organisation de la défense des colonies. Dans son *Testament politique*, il écrit que « la puissance des armes requiert non seulement que le roi soit fort sur la terre, mais aussi qu'il soit puissant sur la mer »². Dans la logique de cette pensée, il fonde, en 1622, les cent « Compagnies ordinaires de la mer » qui sont par la suite devenues les Troupes de Marine. Elles sont les premières troupes d'Infanterie destinées à former les garnisons des bâtiments maritimes. Il s'agit d'unités spécialement créées pour combattre aux côtés des marins, débarquer sur des terres nouvellement conquises et, ainsi, agrandir le territoire français. Elles alimentent également les unités de débarquement de défense des ports. Enfin, elles ont pour rôle premier d'assurer la protection du commerce et de permettre les échanges dans les comptoirs.

Dès 1661, Colbert poursuit la constitution de ces unités maritimes initiée par le Cardinal de Richelieu. Celles-ci sont dotées de 30 bâtiments de guerre cette même année alors qu'il prend en charge la direction des affaires de la marine. Ce chiffre est porté à 276 en 1683. En 1669, Colbert est nommé secrétaire d'État à la marine. En 1690, grâce à lui, les « Compagnies franches de la mer », en prolongement des « Compagnies ordinaires de la mer » instituées par le Cardinal de Richelieu, naissent. Leurs garnisons-mères sont à Brest, à

² Richelieu, Cardinal de, *Testament politique*, Paris, Perrin (coll. Les mémorables), 2011, p. 283.

Rochefort et à Toulon. Ces unités assurent la défense des territoires nouvellement conquis avec les soldats des compagnies de commerce, les milices locales et les premiers soldats coloniaux. Elles sont licenciées en 1762, suite à la perte des colonies au profit d'autres pays européens, conséquence de la menace britannique qui pesait sur la France sous Louis XV et qui a eu pour effet une importante baisse des effectifs en dehors de la métropole. Toutefois, l'activité militaire outre-mer ne cesse pas totalement et des unités sont affectées à ce service sous l'appellation de « Troupes Coloniales ». En même temps qu'elles changent de nom, ces unités changent d'organisation. Elles passent « sous la direction du département de la guerre »³, par le décret rendu par l'assemblée constituante le 11 juillet 1791. Elles sont ensuite complètement restructurées sur le modèle des régiments de ligne par le décret n° 217 du 30 mai-29 juin 1792. Elles deviennent un « corps unique d'infanterie et d'artillerie de Marine »⁴ et sont donc distinctes de l'artillerie et de l'infanterie de la marine qui, dans le décret n° 222 du 31 mai-14 juin 1792, « sont des forces entretenues par la marine, dans leur organisation, solde et masse »⁵. Compte tenu de l'instabilité politique qui suit la Révolution française, les préoccupations coloniales passent à nouveau au second plan et les milices locales recrutées par les colons jouent un rôle capital dans la défense des colonies, bien que cela ne soit pas suffisant. En effet, les guerres européennes de la Révolution et de l'Empire entraînent à nouveau la perte de ces terres qui sont restituées à la France par le traité de 1814⁶.

Reflet de ses débuts difficiles, ce corps militaire a connu des dénominations différentes selon les fonctions successives et les missions qui lui ont été attribuées. Il prend de l'importance au XIX^e siècle avec une nouvelle volonté politique de conquérir de nouveaux territoires. L'arme subit alors de nombreuses restructurations, en lien avec les besoins grandissants de soldats en outre-mer, mais aussi en fonction des moyens du pays et de la stabilité politique en Europe⁷. Des bataillons coloniaux sont créés mais ces nouvelles unités disparaissent en 1819-1820 car le ministère de la Guerre délaisse encore les troupes d'outre-

³ *Recueil général des lois, décrets, ordonnances, etc., depuis le mois de Juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830 ; annoté par M. Lepec, avocat à la cour royale de Paris ; avec des notices de MM. Odilon Barrot, Vatimesnil, Ymbert*, Paris, administration du journal des notaires et des avocats, 1839, p. 121-122.

⁴ Jean-Marc Lanclume (dir.), *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire, op. cit.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 123 sq.

⁶ *Recueil des Traités et conventions entre la France et les puissances alliées en 1814 et 1815 ; suivi de l'acte du congrès de Vienne, et terminé par une table alphabétique des Matières, des Lieux et des Personnes, contenus dans les Actes composant ce Recueil*, Paris, Imprimerie Royale, 1815, article 2, p. 2. « Pour constater le rétablissement des rapports d'amitié entre les Puissances alliées et la France, et pour la faire jouir, autant que possible, d'avance, des avantages de la paix, les Puissances alliées devront évacuer par leurs armées le territoire français, tel qu'il se trouvait le 1^{er} janvier 1792, à mesure que les places occupées encore hors de ces limites par les troupes françaises, seront évacuées et remises aux alliés. »

⁷ Pour plus de détails, Jean-Marc Lanclume (dir.), *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire, op. cit.*, p. 29-52.

mer. En 1822, ces dernières sont réorganisées par l'ordonnance du 13 novembre. Elles reprennent au « corps royal d'Artillerie et d'Infanterie de Marine » des années 1774-1786 le nom d'« Infanterie de Marine » en usage aujourd'hui, mais les corps de l'infanterie et de l'artillerie restent distincts.

L'élargissement des territoires occupés par la France en Afrique débute par la conquête de l'Algérie en 1830. Sur un plan politique, le début de ce siècle est caractérisé par un ballottage de ces unités entre le ministère de la Guerre et celui de la Marine. Il est considéré comme urgent de créer une armée coloniale efficace pour assurer l'extension de l'Empire. C'est la Marine qui en est chargée par l'ordonnance du 14 mai 1831, bien que son organisation soit calquée sur celle des régiments de l'Armée de Terre. En 1838 les effectifs de ces unités sont jugés insuffisants. Elles passent alors de deux à trois régiments et portent le titre de « Régiment d'Infanterie de Marine » par l'ordonnance du roi le 20 novembre 1838⁸. Compte tenu de leur expérience militaire, ces troupes sont officiellement classées comme « unités d'élite » vers 1840.

Le décret impérial sur la réorganisation de l'Infanterie de Marine de 1854 précise les missions de l'arme, tant au niveau de la défense des ports que de la force maritime militaire. Cette même année, débute l'histoire du 6^e BIMa avec la création du 2^e Régiment d'Infanterie de Marine. Il fournit des contingents au corps expéditionnaire en Baltique (Régiment de Marche d'Infanterie de Marine de la Baltique), chargé de s'emparer de la forteresse de Bomarsund dans les îles d'Åland. Dès 1856, le décret du 5 juin⁹ prévoit la création des formations de « fusiliers-marins » et de « canonnières-marins ». Ceci implique que l'Infanterie de Marine n'ait plus à prendre part au service des armes sur les navires. Ces militaires sont alors surnommés « marsouins ». Jugés inutiles, ils sont peu appréciés des marins qui leur attribuent ce surnom en raison du peu de vivacité de ce cétacé. Les artilleurs de Marine sont, quant à eux, surnommés « bigors »¹⁰. La politique coloniale de la France se poursuit pendant tout le XIX^e siècle, dont la seconde moitié est marquée par de nombreuses campagnes, notamment en 1863, à Puebla, au Mexique où sont engagées les troupes qui sont plus tard devenues le 6^e BIMa.

L'Indochine devient française en 1862. Il s'ensuit des campagnes de stabilisation

⁸ Eugène-Jean Duval, *L'épopée des Tirailleurs sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 47.

⁹ Jean-Marc Lanclume (dir.), *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire*, op. cit., p. 40.

¹⁰ Général de corps d'Armée, Jean-René Bachelet commandant les organismes de formation de l'Armée de terre, caporal d'honneur des Troupes de marine, *Essai et réflexions sur la Tradition*, Juin 2000 : « Il semblerait que les matelots s'habituent à appeler ainsi leurs camarades de l'artillerie de Marine du jour où ils quittèrent le service des canons du bord au profit des batteries à terre. Alors, fixés à leur rocher, les artilleurs de marine devinrent les "bigorneaux", puis par abréviation, les "bigors". D'autres voient l'origine du surnom dans le commandement de "Bigue dehors !" qui précédait l'ouverture du feu des canons sous sabords. »

politique des nouvelles colonies, ce qui constitue la principale mission des Troupes de Marine. Alors qu'elles sont uniquement destinées à servir sur les territoires colonisés et sur les théâtres d'opérations extérieurs (guerres de Crimée et du Mexique et campagnes de Chine et de Cochinchine), ces unités prennent également part aux guerres européennes. Leur première participation marquante à un conflit sur le territoire métropolitain est la guerre de 1870 entre la France et la Prusse. Cette guerre, qui s'est soldée par une défaite française, a laissé le triste souvenir de la bataille de la « dernière cartouche » à Bazeilles¹¹. Les Troupes de Marine ont fait de ces deux jours, le 31 août et le 1^{er} septembre, leur fête officielle. Particulièrement meurtriers pour les marsouins, ces combats illustrent leur professionnalisme, l'esprit de dévouement et l'engagement ultime attendu de leur part, c'est pourquoi le récit officiel des combats de la Division Bleue¹² apparaît au début des carnets de chants de l'arme.¹³

En 1881, la Tunisie devient française. Cette date indique le début de conquêtes toujours plus conséquentes, encouragées par la politique des gouvernements de la III^e République. Suite à l'instauration du protectorat français en Tunisie, la France s'impose peu à peu en Afrique, à Madagascar en 1895 et au Maroc en 1912. L'Asie est également convoitée. Dès 1885, le 2^e Régiment d'Infanterie de Marine (RIM), ancêtre du 6^e BIMa va sur l'île chinoise de Formose et au Tonkin, à Tuyen Quang. Toutes ces conquêtes ont permis aux marsouins d'améliorer leur capacité opérationnelle. Confrontés à différents milieux géographiques et climatiques, ils ont notamment acquis de nouvelles compétences en matière d'adaptabilité. Par ailleurs, ces conquêtes montrent l'importance de la notion d'aventure qui apparaît comme un élément central de la différenciation des Troupes de Marine par rapport aux autres armes et alimente le répertoire chanté de ces militaires.¹⁴ Cette période d'intense activité est marquée par la constitution, le 1^{er} avril 1890, du 6^e Régiment d'Infanterie de la Marine (RIM), futur 6^e BIMa, à partir d'unités du 2^e RIM. Le régiment reçoit son drapeau le

¹¹ Bazeilles est un village qui a été quatre fois repris et abandonné sur ordres, le 31 août et le 1^{er} septembre 1870. La division de Marine qui regroupe tous les marsouins et bigors est sous les ordres du général de Vassoigne. Stationnée au camp de Châlons, elle a tenté de rejoindre l'armée de Bazaine située à Metz. Elle était chargée de prendre la petite ville de Bazeilles occupée par l'ennemi. Successivement marqués par la perte et la reprise du village, ces combats ont coûté un lourd tribut aux Troupes de Marine qui ont tout de même tenu leur position, et ce jusqu'à épuisement de leurs munitions. Le général de Vassoigne estime alors que « l'Infanterie de Marine a atteint les extrêmes limites du devoir » et fait sonner la retraite. Ces événements font de Bazeilles « le haut lieu et le symbole des Troupes de Marine ». Carnet de *Chants du Marsouin* du RICM utilisé actuellement, p. 4-5.

¹² « Division bleue » car ces troupes dépendaient encore du ministère de la Marine dont la tenue était bleue, contrairement aux personnels de l'Armée de Terre qui dépendaient du ministère de la Guerre et qui portaient des tenues plus chatoyantes avec le pantalon garance.

¹³ Cf. *infra* chapitre 8. Lors de ce conflit, les marsouins subissent une première influence du chant allemand, modèle pour certaines composantes de la pratique actuelle du chant militaire français.

¹⁴ Cf. *infra* chapitre 7.

14 juillet 1890 dans sa ville de garnison, Brest. Il déménage à Lyon en 1913. Sa création fait suite au décret du 13 mars 1889 qui prescrit le dédoublement des trois Régiments d'Infanterie de Marine existants. Les Troupes de Marine passent alors un nouveau tournant dans leur histoire, en voyant leur développement s'accroître considérablement.

1.2. Des Troupes de Marine aux Troupes Coloniales

Dans la dynamique de colonisation qui a marqué la fin du XIX^e siècle, une grande attention a été portée aux unités militaires destinées au service en outre-mer. Afin de mieux répondre aux exigences d'un Empire colonial élargi, les modalités de recrutement de ces troupes ont été modifiées. Les rapports de l'époque précisent qu'« en raison du “durcissement des guerres coloniales”, il est nécessaire de disposer outre-mer de forces de métier »¹⁵. Tandis que l'institution militaire fonctionne, à cette époque, principalement sur la base de la conscription, la professionnalisation de ces troupes est dès lors envisagée. De nombreux projets de loi sur leur recrutement et leur organisation sont alors déposés entre 1881 et 1900. Dans le même temps, leurs fonctions connaissent une mutation. Initialement, il s'agissait d'assurer la sécurité sur les navires, ce qui justifiait leur rattachement au ministère de la Marine. Désormais, leur unique mission est de défendre les colonies. Cela a entraîné un débat sur leur ministère de tutelle : devait-il être celui de la Marine, de la Guerre ou des Colonies ? Ayant fait l'objet d'une réflexion d'environ vingt ans, la gestion administrative de ces régiments a fini par s'organiser. En 1893, l'armée coloniale est créée et regroupe les anciennes Troupes d'outre-mer. Il est finalement décidé que ces unités quittent le commandement de la Marine pour passer sous celui du ministère de la Guerre, par la loi du 7 juillet 1900, tout en conservant son autonomie et en restant « sous le commandement des officiers des troupes coloniales. Elles [les Troupes de Marine] sont distinctes des troupes de l'armée métropolitaine »¹⁶. Malgré ce changement statutaire, l'arme reste vouée à agir en outre-mer et se voit à nouveau baptisée « Troupes Coloniales » dans le sens où ces dernières « doivent simplement garder les colonies et non s'aventurer dans de nouvelles conquêtes »¹⁷, contrairement aux aspirations de l'armée britannique. Elles sont « organisées spécialement en

¹⁵ Olivier Forcade, Éric Duhamel, Philippe Vial, *Militaires en République 1870-1962... op. cit.*, p. 228.

¹⁶ Collection complète des *Lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'État* (de 1788 à 1836 inclusivement par ordre chronologique), publiée sur les éditions officielles, fondée par J.-B. Duvergier, ancien Bâtonnier de l'ordre des Avocats près de la cour d'appel de Paris, t. 100, 1900, Paris, librairie de la société du recueil général des lois et des arrêts, p. 314.

¹⁷ Olivier Forcade, Éric Duhamel, Philippe Vial, *Militaires en République 1870-1962..., op. cit.*, p. 228.

vue de l'occupation et de la défense des colonies et des pays du protectorat »¹⁸. En ce sens, des unités permanentes sont déployées dans les régions nouvellement conquises. Les Régiments d'Infanterie de Marine (RIM) deviennent alors Régiment d'Infanterie Coloniale (RIC). L'isolement qu'ils subissent les pousse à développer un mode de vie communautaire et la rusticité environnementale les met à l'épreuve à la fois d'un point de vue physique et moral. Les marsouins ont alors été marqués par « une mentalité très spéciale, car leur seul avantage sur les camarades de l'Armée était un avancement rapide. Ils étaient d'autant plus fiers de leur héroïsme en 1870 et des épreuves qu'ils surmontaient sous des climats dangereux qu'on les considérait souvent avec un certain dédain »¹⁹. D'un point de vue politique, ces unités, et la vision idéalisée de la colonisation en métropole qui leur est associée, ont joué un rôle premier dans le maintien de l'image de l'armée et de l'intérêt qu'elle pouvait susciter dans la société française. En effet, selon Raoul Girardet, la constitution de l'Empire a pallié une inactivité qui avait, auparavant, eu une incidence sur l'engagement à l'armée, et plus particulièrement dans le corps des officiers et des prétendants aux écoles militaires. Perçu par les Français comme un « pacificateur, l'officier colonial apporte l'ordre et la sécurité. Partout où il passe c'est une organisation, une administration qui naît »²⁰. Soutenus par la population civile, les marsouins ont peu à peu cultivé, notamment au travers du chant, un mode d'expression revendicatif de leurs qualités militaires comme moyen de valorisation, pour contrer le mépris des militaires métropolitains à leur égard. Ceci peut aussi expliquer l'importante dévalorisation du « biffin », c'est-à-dire du soldat d'infanterie n'appartenant pas aux Troupes de Marine, à la fois dans le discours tenu par les marsouins et dans leur répertoire chanté²¹.

Alors qu'elles sont dédiées au service en outre-mer, de plus en plus d'unités restent en métropole, en ce début de XX^e siècle frappé par la menace germanique grandissante en Europe. Ainsi, pendant la Première Guerre mondiale, les Troupes Coloniales²² combattent aux côtés de l'armée métropolitaine. Les garnisons dans les colonies sont délaissées et les marsouins sont envoyés sur le front allemand, comme l'exprime le second couplet du *Chant des Coloniaux* :

Quand les ennemis foulèrent le territoire

Les soldats d'Marchand, Gouraud, Mangin, Gallieni

¹⁸ Collection complète des *Lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'État*, op. cit., p. 313.

¹⁹ Yves Person, in Benjamin Leroy, « Les Troupes de Marine en Afrique à la fin du XIX^e siècle : le cas du Soudan français », *Revue historique des armées*, 247/2007, en ligne : <http://rha.revues.org/index1893.html>, § 8.

²⁰ Olivier Forcade, Éric Duhamel, Philippe Vial, *Militaires en République 1870-1962...*, op. cit., p. 228.

²¹ Cf. *infra* chapitres 5 et 6.

²² Il est à noter qu'à cette époque, les Troupes Indigènes faisaient partie des Troupes Coloniales. Les « unités africaines » ont donc participé aux différents conflits aux côtés des « unités blanches », aussi bien sur les fronts situés en outre-mer que sur les fronts européens.

Marchaient au canon, chantant ivres de gloire.
 Tenez bon les gars ça n'est pas fini.
 Mais sur l'Yser, en Champagne, en Alsace
 Ils frappèrent fort augmentant leur valeur.
 Le régiment impassible et tenace,
 Porta plus haut l'emblème aux trois couleurs,
 Narguant la mort et jetant leur flingot.
 Ils se battent à coup d'poing, au couteau.

Les militaires des Troupes de Marine utilisent alors cette réorientation de leur mission pour se valoriser. Le marsouin est montré comme un soldat aguerri, sans peur, pouvant mener à la victoire alors que la situation n'est pas favorable, notamment dans l'expression « tenez bon les gars ça n'est pas fini ». Le chant met en avant l'expérience acquise dans les colonies et permet une valorisation du soldat colonial, dont la tenue le différenciait également des autres soldats. Dotés d'une même mission que les « biffins », dans le conflit franco-allemand, les marsouins se voient, à ce moment-là, attribuer la tenue « bleu horizon », identique à celle de l'armée métropolitaine. Un premier lissage des distinctions de ces troupes est alors opéré, bien qu'elles conservent certains attributs spécifiques tels que la boucle de ceinturon traditionnelle²³. A l'instar de l'armée métropolitaine, les troupes coloniales ont payé un lourd tribut dans cette guerre. Tout comme le *Chant des Coloniaux*, le chant *Dans la Coloniale*²⁴ met l'accent sur l'expérience et la préparation mentale acquises en outre-mer par les marsouins dans le refrain et dans le second couplet :

(Refrain)

Dans la coloniale

On connaît le sifflement des balles,

Du Tonkin jusqu'au Maroc

Nous avons supporté plus d'un choc.

Oui plus d'un choc

Si parfois on nous traite

De forts cailloux de mauvaises têtes

²³ Jean-Marc Lanclume (dir.), *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire*, op. cit., p. 66.

²⁴ Il est à noter que ces deux chants étaient destinés à accompagner les marches de déplacement et n'ont pas été créés pour être interprétés lors des marches en ordre serré.

*C'est à coup d'pinard
Qu'on chasse le cafard
Car on sait bien
Que les marsouins n'ont peur de rien.*

(Couplet 2)

Parfois dans la tranchée
On boit, on chante, on rit.
On pense à la mousmée,
Aux parents, aux amis.
Soudain, l'ennemi s'avance.
Mais loin d'être surpris,
En avant pour la France,
Repoussons ces pourris.
Et après quelques heures,
Ce sont les fiers marsouins
Qui, comme toujours vainqueurs,
Entonnent ce refrain.

Parmi les unités des Troupes de Marine engagées sur le front européen, le 6^e RIC est envoyé à Épinal pour tenir les cols des Vosges méridionales en août 1914. Dans le même temps, le RICM, héritier des Bataillons de Marche Coloniaux créés en 1911, voit le jour sous le nom de Régiment Mixte d'Infanterie Coloniale. Ensuite, il devient le Régiment de Marche d'Infanterie Coloniale, le 1^{er} décembre 1914. Le 9 juin 1915, il est rebaptisé Régiment d'Infanterie Coloniale du Maroc (RICM) à Rabat puis retourne sur le front allemand et se distingue lors de la prise du fort de Douaumont, le 24 octobre 1916, à l'issue d'un combat acharné. La ténacité dont les soldats ont fait preuve lors de ce combat a alors été portée au rang de symbole et cet événement a été choisi pour représenter les valeurs affichées par le régiment qui a fait de sa commémoration un jour de fête. À Candier (Oise), le 1^{er} août 1917, il reçoit pour ce fait de guerre la fourragère aux couleurs de la Légion d'honneur et sa troisième Croix de guerre. Peu après, le régiment repousse plusieurs fois l'ennemi et termine la guerre avec dix citations à l'ordre de l'armée. Cette place de première ligne lui vaut d'être le régiment le plus décoré de l'armée française. Elle a également fait naître sa devise, qui reprend les initiales RICM : « *Recedit Immortalis Certamine Magno* » (« Il revint immortel de

la grande bataille »).

Le premier conflit mondial est la seconde confrontation des Troupes de Marine avec les armées germaniques dont elles subissent l'influence musicale. En effet, l'importante durée du conflit les a mises en contact avec les habitudes des Allemands, notamment en matière de chant militaire. Les soldats français ont ainsi constaté qu'il était utilisé, non uniquement comme soutien de l'effort, mais surtout comme outil de représentation, d'intimidation et d'expression patriotique, par son interprétation lors des déplacements en ordre serré des unités allemandes. En outre, l'Alsace et la Lorraine ayant été sous domination allemande depuis 1870, les jeunes soldats proches de ces régions ont été en contact direct et prolongé avec les habitudes des militaires allemands, sans pour autant les faire leurs.

Le conflit contre l'Allemagne étant terminé, les marsouins repartent servir dans les colonies au début de l'année 1919. L'entre-deux-guerres connaît une relative stabilité politique dans certaines colonies qui se voient peu à peu dotées d'aménagements de confort. Dans cette optique, le 6^e RIC est composé d'un bataillon et d'un Régiment de Chasseurs Malgaches, d'un Bataillon Africain, d'une Compagnie Européenne et devient un corps mixte à encadrement européen entre 1921 et 1922. Pour des raisons budgétaires, il est dissous le 1^{er} mars 1923. Sur d'autres territoires, la pacification n'est pas encore aboutie, comme c'est le cas au Maroc où le RICM retourne en 1925 pour prendre part à la guerre du Rif et à la pacification du pays, sous les ordres du Maréchal Lyautey. Il s'installe ensuite à Aix-en-Provence en 1932.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les Troupes de Marine servent à nouveau aux côtés de l'armée métropolitaine. Certains régiments sont alors reconstitués comme le 6^e RIC qui s'installe à Dreux et fait partie de la 6^e DIC (Division d'infanterie Coloniale). Au même moment, le RICM s'engage dans les conflits en Alsace où il perd les deux tiers de ses effectifs. Le 16 avril 1940, le 6^e RIC intègre des troupes sénégalaises dans ses rangs et devient le 6^e Régiment d'Infanterie Coloniale Mixte Sénégalais (RICMS). En application de la convention d'armistice qui impose la dissolution des corps coloniaux en métropole, les deux régiments cessent d'exister le 6 août 1940. Le 16 novembre 1940, le RICM est reformé à Rabat puis disparaît à nouveau en novembre 1942. La période d'occupation allemande qui fait suite à la défaite de 1941 est marquée par une importante présence militaire germanique. Les défilés en chantant de cette armée étaient destinés à montrer sa puissance et ont impressionné les soldats français ayant assisté à ces représentations quasi quotidiennes. Ces derniers ont alors ressenti le besoin de clamer, eux aussi au travers du chant, leur identité française car « une troupe qui chante est une troupe qui croit en elle-même parce qu'elle croit aux destinées

du pays qu'elle défend »²⁵. En ce sens, cette guerre du chant contribue au combat de l'adversaire en lui ôtant « toute raison de croire et d'espérer »²⁶. Ce fut notamment le cas dans les écoles militaires, comme en témoigne le général (2S) Jean Delaunay :

« Je crois aussi que, pour les vaincus que nous étions, qui abhorraient l'armée d'occupation, le beau spectacle [de] la moindre compagnie *feldgrau* défilant en chantant nous a impressionnés. En tout cas moi, candidat à St Cyr de 17 ans, cela m'a impressionné. Le patriotisme français n'avait guère de moyens de s'exprimer et il me semble que le chant est alors devenu à la mode comme modeste élément de résistance. À l'intérieur de nos lycées des années 40/41, les classes préparatoires aux écoles militaires (Navale, X87 et St Cyr) se faisaient un honneur de défiler en chantant dans la cour chaque jour. »²⁷

Dans ce contexte de défaite, les engagés français cherchent à affirmer leur capacité militaire sur le même modèle que les Allemands afin de contester cette toute puissance, de montrer qu'eux aussi ont des valeurs patriotiques et qu'ils restent fidèles à la France. L'utilisation d'un même procédé expressif fait concurrence aux démonstrations allemandes, donne moins de force à ces dernières et contribue à souder les Français dans une même quête de reconnaissance. Le général Delaunay, pendant sa carrière, a exploité cette expérience vécue pendant la guerre et affirmé sa volonté d'une pratique active du chant au sein de l'armée. Toutefois, cette même expérience pendant sa jeunesse a également eu une incidence sur sa vision du répertoire allemand et il s'est farouchement opposé aux emprunts qui lui étaient faits, notamment lorsqu'il était Commandant de l'État Major de l'Armée de Terre (CEMAT)²⁸. Ainsi, la Seconde Guerre mondiale constitue la troisième phase d'influence de la musique germanique sur les troupes françaises.

Malgré la dissolution de nombre de leurs unités, les Troupes de Marine ont joué un rôle important dans la libération de la France, plus particulièrement avec leur participation aux débarquements alliés. Dans cette entreprise, le travail des bataillons de parachutistes coloniaux, créés et intégrés aux SAS (Special Air Service) britanniques dès 1941, a été

²⁵ Général Guisan, commandant en chef de l'armée suisse, juin 1943, cité dans Jules Monnerot, *La guerre en question*, Paris, Gallimard, 1951, p. 70.

²⁶ Jules Monnerot, *La guerre en question*, op. cit., p. 70.

²⁷ Général (2S) Jean Delaunay, cité par Thomas-Just Jolivet, *Le TTA 107, carnet de chants de l'Armée de Terre, approche analytique et pratique*, Paris Sorbonne, sous la dir. de François Madurell, septembre 2011, p. 53, 54.

²⁸ Cf. lettre du 17 juin 1982, référencée sous le n°02323/DEF/EMAT/INS/FG/66 et *infra* chapitre 8 pour son analyse.

primordial. La contribution de l'arme a également été importante dans les manœuvres terrestres. Le RICM est reconstitué en mars 1943 et passe de l'infanterie à la cavalerie légère blindée en devenant régiment de reconnaissance. Il intègre la 9^e DIC (Division d'Infanterie Coloniale) créée le 16 juillet 1943, tout comme le 6^e RIC lors de sa recomposition le 1^{er} novembre 1944. La division s'engage dans la reconquête de la France notamment lors de la libération de l'île d'Elbe, du débarquement de Provence et de la bataille de Toulon avant d'aller prendre part à la campagne d'Alsace comme le relate *Ah !... Le beau voyage !*

[...]

Elbe conquise on s'en revient
Couverts de lauriers et de palmes
De la Corse goûter le calme
Et la profondeur des ravins
Elbe conquise on s'en revient
À Corte à nos belles
Que nos amours sont éternelles
Et qu'on ne s'aime point en vain !...

Mais notre joie et nos amours
Ne furent tous deux qu'éphémères.
Tenace était notre chimère :
Celle du fier et grand retour.
Alors, plantant là nos amours,
Un clair matin, c'est en Provence
Que nous retrouvâmes la France
Et cette fois-ci pour toujours...

Au travers d'un champ d'oliviers
Nous avons remonté le Rhône
Comme des coursiers qu'éperonne
Un inlassable cavalier...
Et quand ces grands champs d'oliviers
De notre horizon s'estompèrent,
De noirs sapins les remplacèrent

Aux environs de Pontarlier...

Vint le temps des neigeux frimas
Dans la boucle d'une rivière
Et des coups durs à la frontière
D'une Suisse aux rudes climats.
Vint le temps des neigeux frimas
Où membres gourds et bouche lasse
Nous découvrîmes en Alsace
L'âme ardente qui l'animât...
[...]

Prenant la forme d'un récit, ce chant constitue un repère chronologique de la progression de la division et montre que ces faits ont marqué l'histoire de l'arme, dans la mesure où il continue à être transcrit dans certains carnets de chants²⁹, bien qu'il ne soit plus chanté.

Dans le même temps, l'arme a combattu dans les territoires d'outre-mer, en Afrique et dans le Pacifique, notamment en Indochine alors occupée par les Japonais. Ainsi, des éléments des Troupes de Marine ont été présents, à cette période, sur tous les fronts, et pas uniquement ceux pour lesquels elles étaient censées exister, à savoir la défense des territoires colonisés.

Dès sa création, et tout au long de son histoire, l'arme fut destinée à servir la politique coloniale de la France. Elle a conquis et mis en valeur un immense empire qui s'est étendu sur tout le globe. Dans le même temps, les marsouins ont pris part aux grands conflits mondiaux et ont défendu la France, à la fois sur les territoires d'outre-mer et sur son territoire métropolitain. Ces militaires, « par centaines de milliers, unis dans un même esprit de sacrifice, des Français de France et aussi des Français de toutes les couleurs, tous fiers de porter la traditionnelle “ancrage de marine”, ont combattu, souffert dans leur chair, donné leur vie »³⁰ au service de la France. Ces unités hétéroclites se sont hissées au rang d'élite au fur et à mesure des conflits auxquels elles ont pris part. Contrairement aux troupes métropolitaines

²⁹ Dont le carnet publié par l'EMSOME, *Chants et traditions des Troupes de Marine*, Panazol, Lavauzelle, 2006, p. 59.

³⁰ Jean-Marc Lanclume (dir.), *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire*, op. cit., p. 438.

pour qui la fin de la Seconde Guerre mondiale est synonyme de retour à la paix, elle est, pour les Troupes de Marine, le début de longues années d'instabilité avec la décolonisation de la France.

1.3. De la décolonisation à la coopération

Tandis qu'en Europe, la fin de la seconde Guerre mondiale est marquée par la chute d'Hitler, de l'autre côté du globe c'est la victoire américaine sur le Japon qui permet à la France de mettre fin à l'occupation de l'Indochine. Toutefois, la paix dans cette colonie est de courte durée car elle est rapidement aux prises avec un nouvel ennemi, le Viêt-Minh, la ligue des organisations révolutionnaires du Viêt-Nam réclamant l'indépendance de ces territoires par des actions sanglantes qui indiquent le début de la chute de l'Empire colonial français. Cette période constitue un second clivage important pour les Troupes de Marine avec l'armée métropolitaine car elles sont confrontées à un patriotisme mis en doute par les Français lassés des conflits armés. Néanmoins, la France doit faire face à ces troubles et elle met en place un corps expéditionnaire qui, aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, n'est pas en état d'intervenir. L'envoi d'autres troupes est alors inévitable. Elles sont notamment issues du 6^e RIC et du RICM dont 1300 hommes perdent la vie. Le sacrifice de ce régiment est reconnu par l'attribution de cinq nouvelles citations et du droit de porter la fourragère de la médaille militaire avec l'olive aux couleurs de la Croix de guerre des TOE (Théâtre des Opérations Extérieures) qui lui valent de conserver son statut de premier rang au sein de l'Armée de Terre. Cette guerre se poursuit avec les campagnes de Cochinchine et du Tonkin. La tournure du conflit indochinois n'est pas en faveur de la France et la défaite de Diên Biên Phu marque le point de départ du processus de paix et d'accession à l'indépendance de ces territoires à l'automne 1953. C'est durant ce conflit que le 6^e RIC perd son statut de régiment et adopte une structure bataillonnaire, avec trois bataillons autonomes formant corps.

Après le contact avec les armées allemandes pendant les conflits européens, cette période indochinoise est un jalon important dans la mise en œuvre des pratiques chantées au sein des Troupes de Marine. En effet, la pratique du chant en ordre serré s'est généralisée à ce moment-là, au sein de l'arme. C'est parce qu'ils ont servi aux côtés de la Légion Étrangère, mobilisée pour renforcer l'arme en vertu de la loi de 1900 stipulant que « le ministre de la guerre peut recourir à la Légion Étrangère [...] pour les faire coopérer au service colonial »³¹

³¹ Loi de 1900, relative à l'organisation et à la composition des Troupes Coloniales, titre II 8, dans *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'Etat*, op. cit., p. 315.

que les marsouins ont adopté plus systématiquement cette pratique. La structure de la Légion Étrangère est, par essence, cosmopolite et les valeurs françaises y sont fortement inculquées. Néanmoins, bon nombre de soldats de la Wehrmacht s'y sont engagés, à l'issue de la défaite hitlérienne. Leur aguerissement acquis pendant leur service sous les couleurs allemandes a limité leur formation qui a eu pour autre conséquence un maintien de certaines pratiques particulières, notamment en ce qui concerne le chant. C'est alors que les militaires français ont compris qu'en plus d'être une expression patriotique impressionnante pour l'ennemi, comme ils en avaient été les spectateurs lors de l'Occupation, ces chants étaient exploités dans le but de maintenir un certain esprit de corps au sein des unités. En outre, les troupes de la Légion Étrangère étant majoritairement constituées d'Allemands, ces derniers pouvaient mettre en pratique leurs façons de faire et ont ainsi transmis aux marsouins leur répertoire, mais aussi le sens de leur interprétation. Dans une volonté de regroupement face à l'adversité qu'ils vivaient, ces derniers ont ainsi adopté, peu à peu, la pratique du chant en ordre serré.

Après le territoire indochinois, c'est sur le continent africain qu'apparaissent des tensions, dès 1956, en Algérie, où le RICM rejoint Oran le 9 avril pour maintenir l'intégrité du barrage marocain et participer, pendant près de sept ans, aux opérations militaires de maintien de la colonie. Face à la chute de l'Empire, les Troupes Coloniales sont à nouveau désignées sous l'expression « Troupes d'outre-mer » le 15 avril 1958³² et le 4^e Régiment Interarmes Colonial devient le 6^e RIAOM (Régiment d'Infanterie Interarmes d'Outre-Mer). Il reprend les traditions du 6^e RIC, dissout en 1955, ainsi que son drapeau. Stationné à Bouar, en Oubangui-Chari, aujourd'hui République Centrafricaine, il intervient au Congo, en Centrafrique, au Gabon et au Tchad. La plupart des États africains deviennent souverains au début des années 1960. Face à la volonté d'indépendance totale des « nouveaux États », la dislocation de l'armée coloniale fut rapide, entraînant « l'interruption du fonctionnement de ses institutions »³³, au profit d'accords de défense bilatéraux. Ces événements remettent en cause la raison d'être de ces unités. De nombreux débats apparaissent sur le statut de cette arme, considérée comme « l'élite » de l'Armée de Terre car la seule à avoir des hommes ayant une expérience du combat, mais dont la raison d'être a disparu. Certains voudraient voir les Troupes de Marine mises sur un pied d'égalité avec les autres corps de l'Armée de Terre ; d'autres considèrent que ces unités doivent être dissoutes. D'autres enfin militent pour qu'elles soient maintenues sans changement statutaire. Les marsouins revendiquent alors leur

³² *Revue historique de l'armée*, vol. 28, p. 266.

³³ Site de l'Assemblée Nationale, disponible sur <http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/revision9.asp>. Cette communauté fut officiellement abrogée le 4 août 1995.

spécificité en mettant notamment en avant leur rôle dans les conflits passés et leur expérience opérationnelle³⁴. Leur dénomination étant à nouveau désuète, les Troupes d'Outre-mer redeviennent les Troupes de Marine, par décret, le 4 mai 1961. À l'issue de l'éclatement de l'Empire colonial, les régiments d'Infanterie Coloniale (RIC) sont donc rebaptisés Régiment d'Infanterie de Marine (RIMa). Le RICM devient le « Régiment d'Infanterie-Chars de Marine ». Ainsi, il change de nom tout en conservant son acronyme. Il quitte définitivement le Maroc et rejoint sa nouvelle garnison à Vannes le 23 janvier 1963. Le 6^e RIAOM est transféré au Tchad le 9 avril 1965, tout en gardant un détachement à Bangui en République Centrafricaine et à Libreville au Gabon, futur siège principal du 6^e BIMa.

Les Troupes de Marine sont constituées en arme par la loi du 12 décembre 1967 (avec une mise en vigueur le 1^{er} janvier 1968) qui porte sur leur réorganisation et sur l'administration de l'armée dans les départements et territoires d'outre-mer. Elles sont, par ces nouvelles dispositions, intégrées à l'Armée de Terre alors qu'elles étaient jusqu'alors en complète autonomie. Ainsi, au-delà du statut de ces militaires, cette réforme est une remise en cause des éléments fondateurs de la loi de 1900. En outre, il y a, au lendemain de la décolonisation, une volonté politique de mettre les dernières colonies dans les mêmes conditions militaires que la métropole. En ce sens, « l'extension aux départements et territoires d'outre-mer des règles d'organisation et d'administration de l'armée applicables en métropole apparaît souhaitable »³⁵ aux yeux de l'institution militaire. Bien que la proposition de fondre les différents régiments des Troupes de Marine dans les armes métropolitaines ait été faite, elle n'a pas été retenue, pour deux raisons. Tout d'abord, il apparaît que ces régiments « englobent en réalité la gamme complète des spécialités requises dans une armée moderne : blindé, transmission, éléments de transport et de soutien logistique »³⁶. De surcroît, le Parlement reconnaît la vocation première de l'arme qui est de servir les intérêts de la France en outre-mer et à l'étranger et « il a été jugé utile de conserver à ces troupes leur vocation traditionnelle »³⁷. Bien que ce projet de loi ait été adopté, l'opposition ne l'approuve

³⁴ Ces débats sont toujours actuels et ont pris une place considérable depuis la professionnalisation des Armées en 1997. Les marsouins cultivent leurs différences et se disent toujours « colo » (coloniaux), considérant les « méro » (métropolitains) comme étant moins opérationnels. L'expression « colo » était utilisée pour désigner les marsouins à l'époque où les Troupes de Marine étaient Troupes Coloniales. Elle est restée dans leur vocabulaire. L'expression « méro » désigne les soldats des autres corps de l'Armée de Terre, initialement destinés à intervenir uniquement sur les théâtres européens. Malgré un élargissement des missions de ces régiments, leur dénomination est également restée dans le vocabulaire militaire.

³⁵ *Journal officiel de la République française*, Débats parlementaires, Assemblée nationale, compte rendu intégral des séances, constitution du 4 octobre 1958, 3^e législature, première session ordinaire de 1967-1968, 82^e séance, 1^e séance du mardi 12 décembre 1967, p. 5792.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

pas et Pierre Villon s'insurge, voyant là une volonté de maintenir une action coloniale maquillée en conservant « une troupe spéciale qui a moins pour tâche de défendre les territoires et départements d'outre-mer contre un éventuel ennemi extérieur que de protéger par la force les intérêts des colonialistes »³⁸. Il plaide alors en faveur d'une dissolution de ces unités et condamne le maintien de la présence militaire française dans les anciennes colonies.

Malgré ce débat, les Troupes de Marine continuent à œuvrer aux quatre coins du monde, en vertu des accords bilatéraux de défense. C'est dans ce contexte que le 6^e RIAOM participe à de nombreux combats au Tchad avant d'être rapatrié en France, fin octobre 1975, puis d'être de nouveau dissous le 10 novembre 1975. Le 1^{er} décembre 1975, son détachement à Libreville cesse lui aussi d'exister et devient le noyau dur du 6^e BIMA constitué sur place le même jour. Le 13 décembre, le bataillon hérite du drapeau du 6^e RIAOM et présente déjà une dimension interarmes et interarmées, avec plus ou moins la même structure qu'aujourd'hui. Il a depuis participé à de nombreuses opérations au Zaïre, en Angola, au Togo, au Rwanda, au Tchad, en Centrafrique, en Côte-d'Ivoire, au Gabon, ou encore au Congo-Brazzaville. Parallèlement, il assure sa fonction de formation des armées locales, de coopération et d'instruction à la vie et au combat en jungle et en zone lagunaire. Le 6^e BIMA, basé à Libreville, est aujourd'hui, avec le 5^e RIAOM³⁹ basé à Djibouti et le 43^e BIMA stationné à Abidjan, l'une des principales plates-formes des forces françaises en Afrique.

Subissant la lourde menace de dissolution complète, les Troupes de Marine ont cherché à mettre en avant leurs qualités opérationnelles pour perdurer. C'est alors que les pratiques chantées initiées depuis la guerre d'Indochine se sont renforcées et qu'une grande partie du répertoire de chants de marche interprétés lors des défilés s'est constituée. Confrontés à des situations difficiles, et à la menace qui a pesé sur leur existence, les marsouins ont cherché à revendiquer une identité fondée sur leurs capacités guerrières, notamment au travers de leur répertoire de « chants de marche »⁴⁰. Initialement maintenues uniquement pour honorer les accords de défense bilatéraux, les forces françaises à l'étranger ont vu leurs missions élargies aux États non marqués par la colonisation du fait de l'engagement militaire de la France dans des missions sous mandat de l'ONU. Par ailleurs, l'instabilité politique des pays africains implique l'application fréquente de ces accords. Ces deux composantes entraînent une augmentation des besoins en unités professionnelles qui sont compensés par l'ouverture des activités à l'étranger aux autres armes, telles que les

³⁸ Pierre Villon-Ginsburger, Député dans la troisième circonscription de l'Allier. *Journal officiel de la République française*, op. cit., p. 5792-5793.

³⁹ Ce régiment n'a pas changé de dénomination après la loi de 1967.

⁴⁰ Cf. *infra* Chapitre 5.

Chasseurs, devenues professionnelles en 1997.

En plus d'être le fruit d'une volonté de s'affirmer, l'adoption progressive de la pratique du chant militaire en ordre serré a également été possible grâce à une décroissance des fanfares institutionnellement imposée à cette époque, pour des raisons budgétaires. Cette disparition des musiques instrumentales dans les garnisons a contribué au renforcement des pratiques chantées lors des défilés du fait du manque de soutien à la marche qu'occasionnait leur disparition. C'est par l'association de cet ensemble de circonstances que le chant en ordre serré s'est véritablement imposé dans les régiments des Troupes de Marine, par ailleurs, déjà habitués à chanter en missions, où la présence de fanfares a toujours été anecdotique. En ce sens, les marsouins ont simplement systématisé leurs pratiques du chant en ordre serré et s'en sont, dans le même temps, servi pour se distinguer des régiments métropolitains. En effet, en tant que seule arme professionnelle de l'Armée de Terre avant la suspension du service militaire par la réforme entamée en 1997, les Troupes de Marine ont une connaissance du combat contemporain que n'ont pas les autres soldats français, excepté les légionnaires, dont le statut est encore différent. Chanter en marchant en ordre serré est alors un marquage supplémentaire de leur spécificité et contribue à les affirmer comme « arme d'élite ». Peu à peu, le chant a été utilisé comme un symbole de performance militaire et représente encore une démonstration de force et de patriotisme à part entière. Il conviendra donc, dans les chapitres suivants, de montrer en quoi ce répertoire vocal peut avoir une telle signification.

Ce bref rappel historique montre que, malgré une histoire qui débute au XVII^e siècle, les Troupes de Marine se sont réellement constituées et organisées à partir du Second Empire et de la III^e République. Bien qu'une partie de leur répertoire se soit constitué peu à peu, dès leur création, c'est lors des campagnes de décolonisation, alors qu'elles étaient menacées de dissolution, que les Troupes de Marine se sont démarquées par une nouvelle pratique chantée, empruntée aux troupes allemandes, le chant en ordre serré. Ce dernier s'est ensuite plus ou moins généralisé dans l'Armée de Terre. Ainsi, le répertoire chanté de l'arme est multiple et les différents types de chants sont associés à des contextes d'interprétation particuliers qu'il conviendra de développer. Avant cela, il importe de s'attarder sur l'organisation de l'arme afin de mieux définir la place qui est donnée à ces répertoires vocaux.

2. Les Troupes de Marine, une organisation particulière

Les événements pendant lesquels les marsouins se sont illustrés le plus constituent des marqueurs historiques qui font du groupe une entité spécifique en permettant sa différenciation et la mise en avant d'une identité particulière. Afin de saisir comment les Troupes de Marine ressentent et expriment cette identité, il « faut décrypter la signification de leurs pratiques, comprendre celles-ci dans la dynamique sociale interactive qui les fait naître »⁴¹. Nous verrons dans quelle mesure l'ancrage historique de cet ensemble est générateur de symboles aidant à la structuration du groupe et à son affirmation identitaire, notion qu'il convient avant tout de définir brièvement pour en cerner plus précisément le sens et les enjeux.

D'un point de vue étymologique, le terme identité vient du latin *identitas* qui signifie « qualité de ce qui est le même » et qui est dérivé de *idem*, « le même », également la racine du mot « identique ». « Le pôle *idem* est caractérisé par l'immutabilité dans le temps. »⁴² D'un point de vue individuel, « l'identité repose sur une affirmation du *moi*, sur une individuation qui rend l'homme "unique", différent des autres »⁴³. Elle peut également se faire à l'échelle d'un groupe qui, sur la base de ses expériences passées, se démarque des autres. Cette définition très succincte n'est pas suffisante pour comprendre dans quelle mesure l'identité d'un groupe est dépendante de son histoire ni d'appréhender les différents éléments qui lui sont propres. Toutefois, elle laisse transparaître des liens entre son affirmation, l'assise temporelle du groupe et son mode de vie. En partant de la carte d'identité et de sa valeur administrative, Jean-Claude Kaufman montre que la notion d'identité n'évoque pas seulement un jeu de taille, d'âge, de date et de lieu de naissance, mais aussi un certain nombre de paramètres subjectifs, relatifs aux sentiments et aux façons de penser, qui font qu'elle est difficile à définir. Cette notion peut être abordée sous plusieurs points de vue disciplinaires, chacun mettant en évidence des caractéristiques spécifiques. Elle est « un fait de conscience, subjectif, donc individuel »⁴⁴. De ce point de vue, l'identité représente « l'ensemble organisé des sentiments, des représentations, des expériences et des projets d'avenir se rapportant à

⁴¹ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 167.

⁴² Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 155-156.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », in Carmel Camilleri, Joseph Kastarsztein, Edmond-Marc Lipiansky, et *alli.* (dir.), *Stratégies identitaires, op. cit.*, p. 43.

soi »⁴⁵. Elle se situe également « dans le rapport à l'autre, dans l'interactif »⁴⁶. En ce sens, il importera, dans le premier alinéa, de mettre en évidence à la fois les productions symboliques nécessaires à une revendication identitaire et l'organisation sociale du groupe permettant son maintien.

2.1. La mise en œuvre de symboles

Les Troupes de Marine ont, comme fondement de leur construction identitaire, des « valeurs symboliques qui les inscrivent dans des filiations historiques »⁴⁷. Outre les valeurs subjectives, elles s'appuient sur des symboles, éléments palpables et visibles, aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur, qui ont un sens particulier. Ces symboles sont le témoin d'un passé à la fois glorieux et instable d'un point de vue institutionnel. Ils sont également un moyen d'affirmation identitaire car ils renvoient « à ce processus constitutif de l'état de culture qu'est l'attribution de sens au monde »⁴⁸. En effet, « l'identité est un processus d'élaboration d'un système signifiant, chez un acteur qui interagit à la fois avec d'autres acteurs et avec le système symbolique dans lequel ils évoluent ensemble »⁴⁹. Il convient donc d'aborder l'ensemble de ces symboles et d'analyser la mesure dans laquelle ils constituent un « système signifiant ».

Le symbole probablement le plus visible et le plus utilisé est l'ancre d'or encablée, motif de l'attribut de l'arme. Symbole de l'espérance pour les premiers chrétiens, l'ancre apparaît, pour la première fois, sur les uniformes du corps royal de la Marine en 1772, par une ordonnance du 18 février. Elle est alors apposée sur les tenues des régiments des ports implantés à Toulon, Brest, Rochefort, Saint-Malo, Bordeaux, Le Havre, Bayonne et Cherbourg. L'ordonnance du 14 mai 1831, concernant la réorganisation des Troupes de la Marine, précise que « l'uniforme des régiments de la marine sera semblable à celui de l'infanterie de ligne ; il n'en sera distingué que par le bouton, qui sera timbré d'une ancre, et qui portera en outre le numéro du régiment »⁵⁰. Portée par l'infanterie coloniale dès 1900, l'ancre est adoptée comme insigne commun des Troupes Coloniales en 1920. Elle est présente sur de nombreux éléments de l'uniforme (képi, calot, béret, galons d'épaules, etc.), sur les

⁴⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁷ Patrick Charaudeau, « Langue, discours et identité culturelle », *Revue de didactologie des langues-cultures*, 2001/3-4, n° 123, p. 343.

⁴⁸ Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991, p. 688.

⁴⁹ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, op. cit., p. 12.

⁵⁰ *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'État*, op. cit., p. 319.

fanions et constitue la base de tous les insignes de l'arme. Elle rappelle ainsi une histoire commune à tous les régiments qui la composent, malgré leurs spécificités. À elle seule, l'ancre d'or évoque les origines maritimes de l'arme mais aussi sa vocation à servir en outre-mer et pose un jalon historique unificateur des différentes unités de l'arme. En outre, elle a une signification symbolique qui vient renforcer les particularités qui la caractérisent. En effet, l'ancre est symbole de fermeté, de solidité, de tranquillité, de fidélité. Elle a pour fonction de retenir un navire, l'empêchant de dériver. Par sa fonction d'attache, elle représente la stabilité et le calme devant l'agitation des flots. Elle est l'ultime secours du marin dans la tempête donc elle marque l'espérance devant les difficultés de la vie. Elle peut être considérée comme un symbole ayant « une propriété *socialement pertinente* »⁵¹, c'est-à-dire qu'elle est porteuse de sens, bien que, pour les militaires, elle ne représente que cet héritage maritime et l'excellence tirée des missions inhérentes. Elle figure sur l'insigne d'arme présent sur le bras gauche des soldats.



Illustration 3 : Insigne de manche signifiant l'appartenance de son porteur aux Troupes de Marine. La présence du drapeau tricolore au dessus et le treillis couleur sable montrent qu'il est en opération extérieure dans une zone désertique.

Par ailleurs, elle est portée quotidiennement par les militaires puisque « l'ancre

⁵¹ Expression empruntée à Fabrice Clément, « Des jeux symboliques aux rituels collectifs. Quelques apports de la psychologie du développement à l'étude du symbolisme », in Jean-Yves Béziau (dir.), *La peinture du symbolique*, Paris, Petra, 2014, p. 188.

encablée brochant un cercle des extrémités, le tout or »⁵² est apposée sur le côté gauche du béret donné aux militaires dès le début de leur formation et qui fait notamment partie de la tenue réglementaire de travail.



Illustration 4 : Béret des Troupes de Marine paré de l'ancre d'or encablée.

Sauf dans les unités parachutistes, le béret n'est pas le seul couvre-chef porté par les militaires. Le képi et le calot, tous deux également frappés de l'ancre d'or, sont deux autres coiffures que peuvent revêtir les marsouins. Il importe de s'attarder quelque peu sur le second dont la valeur symbolique est importante. En effet, le calot des Troupes de Marine, encore appelé bonnet de police, n'est pas, dans sa forme, identique à celui des autres armes.

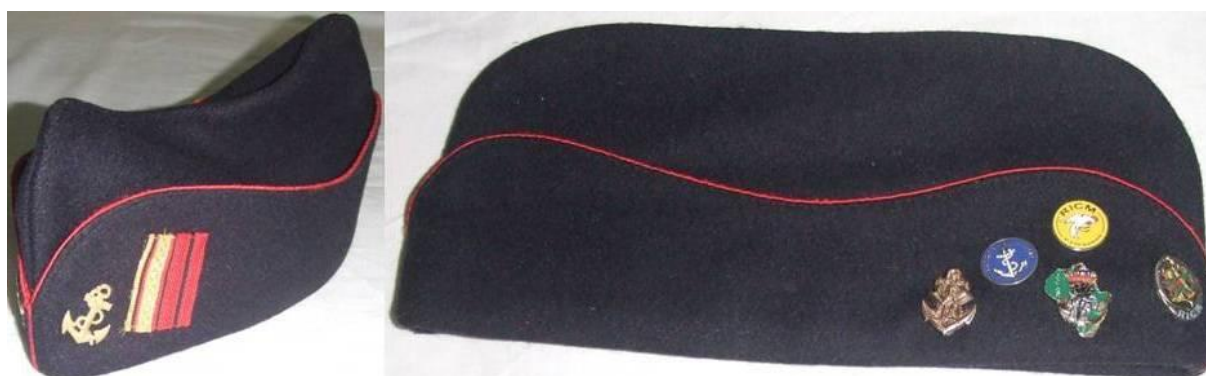


Illustration 5 : Calot des Troupes de Marine.

⁵² Instruction n° 10300/DEF/EMAT/LOG/RE relative aux tenues et uniformes des militaires des armes et services de l'armée de terre du 13 juin 2005 : http://www.formation.terre.defense.gouv.fr/PJ/Documents/VotreEspace/Savoirvivre/references/instruction_10300_juil06_tenues.pdf, p. 59.

D'un modèle différent de celui utilisé dans le reste de l'Armée de Terre jusqu'en 1899, il ne permet plus, à partir de cette date, de distinguer les biffins des marsouins. En conséquence, ces derniers prirent peu à peu l'habitude de le « pipoter », c'est-à-dire de rentrer les pointes et de coudre « les fesses » qui forment une bosse sur l'avant et une sur l'arrière, afin de se distinguer des autres unités. Aujourd'hui, ils sont « pipotés » dès leur fabrication et demeurent particuliers par rapport à ceux des autres armes. À côté de l'ancre encablée, située sur l'avant gauche de la coiffure, le grade des militaires du rang et des sous-officiers subalternes est cousu. Pour les sous-officiers supérieurs et les officiers, le galon est appliqué au centre, sur le devant de la pointe. Sur le côté droit, normalement vierge, sont apposés différents insignes, celui de l'unité, parfois du régiment, voire des unités auxquelles a appartenu son propriétaire. Le calot peut également être décoré de pin's revendicatifs tels que « Métro non merci ! » bien que des notes de service rappellent régulièrement l'interdit de ces attributs, sans pour autant qu'elles soient respectées. Sur demande du commandement, les différents insignes sont alors ôtés ponctuellement. La demande de suppression de ces distinctions individuelles est motivée par le fait qu'elles apportent une touche personnelle à l'uniforme qui fait, non plus uniquement état d'une fonction dans l'ordre hiérarchique, mais d'une personnalité influencée par d'autres unités dont il n'est pas souhaitable de faire étalage en public, alors que l'armée souhaite une unification de la troupe autour de valeurs et de symboles communs. Ainsi, contre les volontés institutionnelles, les marsouins affirment leur opposition aux autres unités par tous les moyens possibles. Ces ornements retracent l'histoire personnelle du porteur du calot. L'engagé se montre comme appartenant aux Troupes de Marine, issu de telles et telles unités en particulier, ayant participé à telles et telles missions. En ce sens, ces éléments véhiculent l'histoire militaire des engagés et témoignent de leur capacité opérationnelle. Ils constituent une représentation hiérarchique des militaires, non fondée sur la notion de grade mais sur la valeur combattante de chacun, ce qui permet une structuration des rapports entre les personnes et constitue un fondement de l'organisation sociale du groupe. Porté obligatoirement par l'ensemble des participants, le calot fait probablement, partie des éléments spécifiques à l'arme les plus fortement marqués. Il représente les deux niveaux identitaires qui semblent être les plus importants aux yeux des marsouins, l'appartenance aux Troupes de Marine, par le biais de la coiffure proprement dite, et celle d'une unité élémentaire précise, point de repère inconditionnel dans cette vie communautaire, à la fois par ses spécificités de forme, d'ornements, mais aussi de couleur. En effet, il est confectionné en drap de laine bleu marine orné d'un passepoil écarlate et reprend ainsi les couleurs traditionnelles des Troupes de Marine héritées de la vieille tenue de l'Infanterie de Marine.

Par ailleurs, le rouge et le bleu marine sont notamment conservés sur les attributs d'arme et de grade (fond bleu foncé et deux soutaches⁵³ écarlates⁵⁴).



Illustration 6 : Insigne de grade de caporal-chef de première classe haut niveau de visibilité.

Si l'on considère la symbolique de ces deux couleurs, dont on ne sait pourquoi elles ont été, à l'origine, associées à l'arme, elles s'avèrent complémentaires. En effet, le rouge, couleur fortement connotée, est généralement associé au sang. C'est en ce sens la « couleur de la guerre »⁵⁵. Le rouge représente également la force et l'instinct combatif, la passion ou encore la violence. Au contraire, le bleu est « peu violent, ni transgressif »⁵⁶. Il est « la plus pacifique, la plus neutre de toutes les couleurs »⁵⁷. Ainsi, leur association pourrait représenter un instinct combatif, équilibré et contrôlé qui correspond, selon cette interprétation symbolique, à l'une des revendications actuelles de l'arme : utiliser la force militaire à des fins pacificatrices. En dehors de leur symbolique, ces deux couleurs sont, pour les marsouins, un moyen de se différencier, notamment avec leur utilisation sur l'uniforme. Dans ce domaine, l'écarlate est peu présent, contrairement au « drap bleu foncé » qui est, entre autres, repris en fond des insignes de grade des services courants spécifiques à l'arme. Ces derniers sont d'ailleurs exclusivement revêtus au RICM, contrairement aux instructions officielles qui précisent que le galon en dégradé vert, dit « à bas niveau de visibilité » (BNV) doit être utilisé « lors des exercices, manœuvres et activités à caractère opérationnel »⁵⁸.

⁵³ « Rubans étroits de tissu servant d'ornement distinctif pour signaler un grade ou un type d'unité : elles sont brodées en travers d'un galon, en forme de doubles ou de triples chevrons sur une épaulette ou en bordure d'un écusson ». Marie-Anne Paveau, Gabriel Peries, (dir.), *Signes et rhétoriques militaires*, op. cit., p. 104.

⁵⁴ État-major de l'Armée de Terre : bureau logistique. Direction centrale du commissariat de l'Armée de Terre : sous-direction logistique ; bureau réglementation. Instruction n° 10300/DEF/EMAT/LOG/ASH-DEF/DCCAT/LOG/REG relative aux tenues et uniformes des militaires des armes et services de l'armée de terre, du 13 juin 2005. Instruction tenue, p. 125.

⁵⁵ Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992, p. 165.

⁵⁶ Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002, p. 158.

⁵⁷ Instruction n° 10300/DEF/EMAT/LOG/ASH-DEF/DCCAT/LOG/REG, op. cit., p. 159.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.



Illustration 7 : Insigne de grade de caporal-chef bas niveau de visibilité.

« Le galon BNV est destiné à être porté sur les effets de combat, l'ensemble intempérie et la fourrure polaire. Dans ce type de galonnage, il n'existe pas de différence entre les militaires [...] appartenant à des subdivisions d'armes et de services aux galonnages argent ou or »⁵⁹. Les marsouins disent que le fait d'arborer fièrement cet élément de couleur vive au milieu de la tenue kaki, contrairement à ce qui est prescrit, montre leur courage : « On n'a pas peur et on n'a pas besoin de se cacher face au danger »⁶⁰, comme l'exprime le refrain du *Chant des Coloniaux* :

Les Coloniaux c'est des gars qu'ont pas froid aux yeux.

Ça va d'l'avant sans peur de rien, il faut qu'ça casse.

Les Coloniaux rien ne peut tenir devant eux,

V'là les marsouins, il faut qu'ça casse.

D'autres éléments distinctifs apparaissent sur les « tenues de tradition ». Tout d'abord, la « ceinture de tradition ». Elle est en drap de laine écarlate et elle était autrefois, en principe, la couleur attribuée aux tirailleurs indigènes. Ayant, à une certaine époque, été confondues avec ces unités, les Troupes de Marine l'avaient abandonnée. Elle est portée uniquement par les sous-officiers subalternes et les militaires du rang lorsqu'ils sont sous les armes (défilés, prise de la garde...), tout comme les épaulettes de tradition en laine couleur jonquille qui furent le signe des troupes d'élite. Enfin, la cravate noire, aujourd'hui utilisée par toute

⁵⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁰ Propos recueillis auprès d'un caporal-chef lors d'un entretien au RICM, 28 août 2009.

l'Armée de Terre sur la vareuse « Terre de France »⁶¹, était associée aux équipages de la Marine au XIX^e et au début du XX^e siècles. Elle a été adoptée par les Troupes de Marine dont le descriptif de l'uniforme de 1845 fait déjà état d'une « cravate en satin de soie noire ».

Ces distinctions vestimentaires prennent une valeur identitaire importante parce que la base de l'uniforme de tous les personnels de l'Armée de Terre est, aujourd'hui, la même. En effet, « c'est en affirmant l'unité de forme que les formes particulières, comme le grade peuvent se révéler et qu'une troupe, marquée par un même insigne, différent de celui des autres, peut se sentir dotée de certaines caractéristiques propres. Cette construction identitaire ne se fait pas contre, mais avec cette communauté »⁶² plus vaste que constitue l'institution militaire. Ainsi, l'ensemble de ces symboles et créations symboliques vient asseoir un mode de fonctionnement particulier au groupe. Afin d'en comprendre l'usage, il convient donc de les mettre en lien avec l'organisation sociale des Troupes de Marine, dont l'analyse fera l'objet de la seconde partie de ce sous-chapitre.



Illustration 8 : Militaire en treillis de défilé, décembre 2010.⁶³

⁶¹ Tenue de cérémonie.

⁶² Jean-François Léger, *Les jeunes et l'armée, attentes professionnelles et représentation des métiers militaires en 2000*, thèse de doctorat, sociodémographie, sous la dir. d'Yves Charbit, Paris, Université René Descartes, 2002, p. 215.

⁶³ Sur la veste de treillis sont apposées les décorations régimentaires (celles du RICM : fourragères au bras gauche, Distinguished Unit Citation au dessus de la bande patronymique) et personnelles du soldat (médailles sur le côté gauche de la poitrine et insignes de brevets au dessus des médailles et de la bande patronymique). On observe également les insignes de grade surmontés de l'ancre encablée sur les épaules. Ces éléments figurent également sur le calot personnalisé avec divers pin's. Sur le côté droit de la poitrine est placé l'insigne

2.2. Une hiérarchie pyramidale rigide

L'arme se divise en vingt-et-une unités (régiments ou bataillons, sans compter les unités de service militaire adapté). Treize d'entre elles sont stationnées en France métropolitaine⁶⁴ et huit sont dans les DOM TOM et à l'étranger⁶⁵.

Comme dans l'ensemble de l'institution militaire, chaque régiment s'organise d'une manière dite pyramidale avec « la hiérarchie des grades et la centralisation des décisions »⁶⁶ où le grade traduit « un ensemble complexe de droits, de devoirs et d'attentes »⁶⁷. Cette façon de fonctionner structure l'organisation des tâches entre les personnes par des rapports indispensables d'autorité et de discipline, puisque cette dernière « réunit dans son concept l'idée de régularité et celle d'autorité [qui] permet l'intériorisation des normes »⁶⁸. Les Troupes de Marine forment un vaste ensemble qui, pour mener à bien ses missions et s'assurer de son bon fonctionnement a opté pour un mode de régulation garantissant des comportements conformes à certaines règles afin que chacun œuvre à la réalisation d'un but commun. L'adhésion à ces règles est montrée comme nécessaire à la construction sociale du groupe, dans la mesure où elle est utile à la vie communautaire. En effet, ces normes permettent l'édification d'une discipline particulière car « sans discipline, pas de vie sociale, l'harmonie collective exige qu'on ne “résiste” pas »⁶⁹ et qu'on se plie à l'ordre social, notamment en se soumettant à l'autorité du chef. Ce dernier, par sa supériorité statutaire légitime, incarne un modèle qui conduit au respect de la discipline dont il est l'exemple, sans nécessairement recourir à la contrainte. L'Armée de Terre est uniquement composée de volontaires qui ont fait le choix de ce mode de vie particulier, quelles qu'en soient leurs motivations. En effet, même les militaires qui ont intégré l'armée pour des raisons matérielles (stabilité financière et sociale) cherchent, pour la plupart, à honorer leur engagement et à s'intégrer socialement. Bien souvent, ces jeunes « opportunistes » ou « réfugiés »⁷⁰ sont à la

régimentaire. Sur le bras droit, on devine l'insigne de brigade et sur le bras gauche, on observe l'insigne d'arme au-dessus duquel figure le drapeau tricolore, uniquement porté par les soldats en opération extérieure.

⁶⁴ Parmi elles, l'École Militaire de Spécialisation de l'Outre-mer et de l'Étranger (EMSOME).

⁶⁵ Nombre d'unités pouvant être revu à la baisse, compte tenu des restructurations débutées en 2009.

⁶⁶ Renaud Sainsaulieu, *Sociologie de l'organisation et de l'entreprise*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques & Dalloz, 1987, p. 18.

⁶⁷ Pascal Vennesson, Théodore Caplow, *Sociologie militaire, armée, guerre et paix*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 28.

⁶⁸ Gérard Cahen, *Résister*, Paris, Autrement (coll. Morales), 2002, p. 134.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁰ Cf. Odile Benoît-Guilbot, Jean-Vincent Pfirsch, *La décision d'engagement volontaire des militaires du rang : l'armée de terre*, Paris, Centre d'Études en Sciences Sociales de la Défense (C2SD) (coll. Les documents du

recherche d'un système fortement réglementé : « J'en avais ras-le-bol du civil. J'avais besoin de règles. »⁷¹ Sauf lorsqu'elle se révèle insuffisante à l'assimilation de la norme, cette acceptation de l'autorité permet d'éviter un recours à la contrainte punitive. Celle-ci est néanmoins acceptée par les militaires qui peuvent, dans le cas contraire, quitter l'institution. L'autorité militaire est montrée comme un principe d'organisation sociale, c'est-à-dire « l'arrangement global de tous les éléments qui servent à structurer l'action sociale, en une totalité présentant une image, une figure particulière, différente de ses parties composantes et différente aussi d'autres arrangements possibles »⁷². Cette organisation est le fruit « de la synthèse des éléments culturels et structurels »⁷³ du groupe et répond aux exigences institutionnelles tout en lui donnant une identité particulière. Ce principe facilite la soumission au chef jugée utile par l'institution, comme en cas de conflit⁷⁴, et n'autorise pas, en temps de paix, une organisation fondée sur un modèle démocratique ou libéral. En effet, un changement dans le mode de fonctionnement ne serait pas souhaitable au moment même où les engagés ont besoin de repères sociaux et identitaires pour surmonter les situations vécues. Par ailleurs, l'intégration de cette organisation est bien trop longue pour envisager de l'instaurer uniquement dans des situations dangereuses ou d'urgence. C'est parce qu'il est librement intériorisé par tous, bien en amont de ce type de contexte, que ce principe est efficace et qu'il permet une bonne coordination des personnes dans des environnements instables ou extrêmes. En outre, ce système vertical garantit l'intégration des modes de penser et d'agir souhaités par l'institution desquels découlent une particularisation et une uniformisation du groupe puisque « les attitudes et les comportements des personnes changent sous l'effet d'une pression réelle ou imaginaire de la part d'autres personnes »⁷⁵. La discipline est particulièrement importante pour le militaire du rang faiblement gradé dont la position ne lui donne aucun rôle décisionnaire. Elle exerce sur lui une pression normative qui implique la soumission et l'obéissance, c'est-à-dire la modification de « son comportement afin de se soumettre aux ordres directs d'une autorité légitime »⁷⁶. Aux yeux de l'institution, la discipline est fondamentale pour mener un conflit armé car elle contribue à la prévisibilité des comportements et, par conséquent, réduit le désordre et les tensions internes. L'absence de

C2SD), 1998.

⁷¹ Caporale féminine, 26 ans, secrétaire, régiment parachutiste. Cité par Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 66.

⁷² Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale*, t. 2, « L'organisation sociale », Montréal, HMH, 1968, p. 12.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Cf. *infra* chapitre 4.

⁷⁵ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1998, 7^e édition mise à jour [1984 1^{ère} éd.], p. 25.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 26.

responsabilité conférée aux personnes qui seront les plus exposées lors d'un conflit trouve son intérêt dans le fait que « les gens sont moins susceptibles d'obéir à l'ordre d'infliger une souffrance s'ils se sentent personnellement responsables des souffrances de la victime que dans le cas contraire »⁷⁷. En supprimant ce niveau de responsabilité, l'institution fait de ces volontaires des éléments susceptibles de répondre à la problématique guerrière de donner la mort à autrui pour une cause dont on inculque qu'elle est supérieure et qu'elle peut nécessiter l'emploi de la force. Toutefois, dans la réalité du terrain, c'est plus le désir de venger la mort d'un de ses camarades qui pousse les hommes à ce type de comportement.

En fonction de son ancienneté, le militaire monte en grade et, peu à peu, se voit autorisé à certaines prises d'initiatives mais ce passage par une forte soumission lui permet d'intérioriser certaines valeurs, c'est-à-dire « des normes de référence par lesquelles le sens est apprécié – implicitement sinon explicitement – par les individus concernés »⁷⁸. Ainsi, les valeurs induisent des comportements particuliers et influencent de manière importante la personnalité des marsouins. Elles constituent, pour le groupe, une mémoire commune, un ensemble de signes de reconnaissance qui « alimentent les jugements de ses membres, et qui en même temps donnent à celui-ci sa raison d'être identitaire »⁷⁹. En conséquence, l'acquisition de ces valeurs permet à l'engagé de s'intégrer à la communauté militaire en lui apportant notamment les clés d'acceptation d'un système hiérarchique où la notion de grade confère à chaque personne une place dans la structure pyramidale, cette dernière correspondant, selon Jean-François Léger, non pas à « un niveau social mais à un niveau de responsabilité »⁸⁰. En effet, c'est l'ancienneté qui confère aux engagés un niveau social, c'est par son expérience que le militaire acquiert la considération de ses pairs. Toutefois, ces deux notions sont liées dans la mesure où elles impliquent un rapport de supériorité-infériorité qui détermine inévitablement les individus d'un point de vue social. Chacun se définissant par sa position dans l'environnement dans lequel il évolue, le grade, tout comme l'ancienneté, joue un rôle dans les relations sociales des marsouins. Du point de vue de sa structure, le régiment est dominé par le chef de corps, officier supérieur, colonel ou lieutenant-colonel, qui travaille

⁷⁷ Harvey A. Tilker, « Socially responsible behavior as a function of observer responsibility and victim feedback », *Journal of Personality and Social Psychology*, n° 14, p. 95-100. Cité par Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, op. cit., p. 43.

⁷⁸ Raymond Firth cité par Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2007, p. 733.

⁷⁹ Patrick Charaudeau, « Langue, discours et identité culturelle », *Revue de didactologie des langues-cultures*, 2001/3-4, n°123, p. 345.

⁸⁰ François Gresle (dir.), *Sociologie du milieu militaire, les conséquences de la professionnalisation sur les armées et l'identité militaire*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 89. Il sera montré, dans les chapitres suivants, que la prise en compte de l'ancienneté, au-delà de toute considération de grade, vient asseoir ce propos.

avec son équipe directe et donne des ordres aux escadrons, dirigés par les commandants d'unités, des officiers subalternes au grade de capitaine. Chacune des unités se divise en plusieurs pelotons, commandés par des chefs de peloton, officiers subalternes (lieutenant) ou sous-officiers supérieurs (adjudant, adjudant-chef, major). La dépendance à un seul chef direct est plus fluctuante dans ce dernier niveau. En effet, au sein des pelotons, on trouve à la fois des sous-officiers subalternes et des militaires du rang. Ces derniers peuvent recevoir des ordres, à la fois du chef de peloton, des sous-officiers et des militaires du rang au grade supérieur, généralement des caporaux-chefs, les caporaux et premières classes étant considérés uniquement comme des exécutants⁸¹. Le fait qu'il n'y ait pas unicité du chef au niveau hiérarchique le plus bas est nécessaire pour minimiser les lourdeurs administratives mais aussi pour susciter la prise d'initiative des militaires ayant acquis une certaine ancienneté. Le caporal-chef étant amené à être chef de groupe lors de manœuvres, il doit asseoir son autorité vis-à-vis de ses subordonnés. Le respect de ce modèle hiérarchique induit une impossibilité de discussion des ordres et une limitation maximum de l'émergence de conflits internes. En outre, il permet une valorisation du rôle du caporal-chef. En effet, bien qu'étant un militaire du rang, donc un exécutant, son ancienneté et son expérience sont mis en avant par l'attribution de certaines responsabilités qui peuvent apparaître comme un facteur de motivation.

La logique d'évolution professionnelle dans les différentes catégories de ce système pyramidal est fondée sur un système de reconnaissance : un travail bien fait, associé à un respect des règles, implique une bonne notation qui permet une progression hiérarchique. De cette dernière découle une augmentation des responsabilités et un accroissement du pouvoir de réflexion sur les situations vécues. La notion de grade reste donc prédominante dans le sens où elle est associée à « un ensemble de droits et de devoirs »⁸². Toutefois, ces derniers sont parfois incompatibles avec l'ancienneté et l'expérience. Ils provoquent un malaise au sein de l'institution par une remise en question de l'organisation militaire car l'avancement plus lent dû à la professionnalisation induit aujourd'hui la présence de caporaux expérimentés, avec cinq à six ans de service et plusieurs opérations extérieures à leur actif, dont la carrière au sein de l'institution n'est pas garantie. En effet, « une armée professionnelle est une armée

⁸¹ Un proverbe militaire dit « réfléchir, c'est déjà désobéir », *Chants et traditions des Troupes de Marine*, *op. cit.*, p. 207.

⁸² Marlène Belly, « Grandir Ici ou Là-bas, Un passage de grade à Ambrym », in Catalogue de l'exposition *Vanuatu/Poitou, signes extérieurs de rituels*, Musée municipal de Parthenay, Musée du sous-officier, juil. 2008, p. 30.

qui se doit d'être jeune »⁸³, surtout au niveau des exécutants dont la jeunesse et la capacité physique sont déterminantes dans l'efficacité opérationnelle. Ces militaires aspirent alors à un traitement qui ne s'accorde pas avec leur grade, ni avec leur évolution statutaire dans la vie civile, comme l'explique Jean-François Léger :

« Cette remise en question de l'appréciation de la discipline peut également être induite par les changements de statut personnel des militaires du rang dans le cadre de leur vie privée. [...] L'acceptation de la discipline, d'un encadrement très directif, se trouve facilitée dans bien des cas par le fait que les engagés arrivent avec un statut privé de "fils" ou de "fille". Ils se situent alors dans une logique de subordination à une autorité paternelle, qu'ils peuvent légitimer sans se sentir blessés par le fait qu'ils n'aspirent à aucune responsabilité. Ce n'est plus le cas, par exemple, lorsque les garçons deviennent des maris, et plus encore des pères potentiels. »⁸⁴

Le changement du statut familial de ces militaires, lorsqu'il ne s'accompagne pas d'une évolution hiérarchique au sein de l'institution, peut être générateur de conflits internes fondé sur un plus grand besoin de reconnaissance. Ces discordances ont pour conséquences une baisse de moral et un manque d'investissement qui se résolvent soit par une évolution en grade rapide, soit par un départ prématuré de l'institution. Ces renoncements permettent à l'armée de garder des militaires de grades subalternes jeunes, plus à même de répondre aux exigences physiques de leurs tâches, mais également plus enclins à l'obéissance. En outre, ils ne sont, pour la plupart, pas chargés de famille. De ce fait, ils n'ont que peu de contraintes extérieures et sont donc plus disponibles pour l'exercice de leur fonction.

Cette structure hiérarchique est marquée par des mouvements de personnels, plus ou moins importants selon les catégories⁸⁵, qui influencent inévitablement la stabilité identitaire des unités. Ils sont plus fréquents chez les officiers qui, après avoir suivi une formation initiale en école, sont mutés systématiquement tous les deux à trois ans⁸⁶. Ils peuvent ainsi débiter leur carrière dans les Troupes de Marine, puis être affectés dans un régiment d'une autre arme et être ensuite amenés à servir à nouveau dans les Troupes de Marine, parfois

⁸³ Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 77.

⁸⁴ François Gresle (dir.), *Sociologie du milieu militaire*, op. cit., p. 92.

⁸⁵ Les trois grandes catégories de grades sont les militaires du rang, les sous-officiers et les officiers.

⁸⁶ Ce peut être une mutation interne à la brigade afin de limiter les changements de résidence. En effet, l'institution préconise « une stabilité minimum de quatre ans ». Cf. circulaire n° 612069/DEF/RH-AT/CCM, relative à la gestion de la mobilité du personnel militaire de l'Armée de Terre pour 2010 (année A), du 14 mai 2009, *Bulletin officiel des armées*, édition chronologique n° 20, 12 juin 2009, partie temporaire, Armée de Terre, texte n° 26, p. 15.

même dans un régiment où ils ont déjà été affectés auparavant. C'est ainsi que les derniers chefs de corps du RICM connaissaient le régiment et ses valeurs pour y avoir précédemment commandé un escadron ou un peloton. La haute fréquence de ces mutations implique un faible attachement des militaires à leurs officiers et des liens assez superficiels entre les membres de cette catégorie. Selon l'institution, « la mobilité des officiers répond à des contraintes statutaires (temps de troupe, temps de commandement ou de responsabilité) et aux spécificités de l'enseignement militaire supérieur (EMS). Elle s'inscrit aussi dans une logique de métier et de parcours professionnel »⁸⁷. Ces mesures visent également à éviter tout complot ayant pour but de défaire les autorités gouvernementales et à préserver une certaine impartialité dans le commandement.

Pour ce qui est des sous-officiers, les mutations s'appliquent pour les mêmes raisons que celles des officiers mais à une fréquence moindre, avec un maintien moyen de sept ans sur la garnison. Du point de vue de leur statut, certains sont issus directement de l'ENSOA (École Nationale des Sous-officiers d'Active), d'autres se sont engagés comme militaires du rang avant de devenir sous-officiers. Après leur passage obligatoire à l'ENSOA⁸⁸, ces derniers reviennent dans leur régiment initial avec une différence vis-à-vis de leurs anciens camarades. D'égaux, ils passent à supérieurs et doivent « obtenir la pleine reconnaissance de leur existence aux yeux de la majorité et dans l'esprit de ceux qui la composent »⁸⁹ en faisant accepter ce changement et ses implications. En effet, il n'est pas évident de devoir donner des ordres à des personnes qui ont été sur un même niveau hiérarchique que soi. Afin de limiter ce type de situation, l'institution favorise les mutations, du moins internes au régiment⁹⁰, lors du changement de catégorie. Dans tous les cas, les sous-officiers qui arrivent dans un régiment des Troupes de Marine sans jamais avoir servi au sein de l'arme doivent rapidement s'adapter et intégrer ses modes de penser et d'agir pour être acceptés. Pour ce faire, ils adoptent généralement une stratégie identitaire par assimilation puisqu'ils « vont non seulement tenter de faire admettre leur appartenance, mais faire en sorte qu'elle ne puisse plus être mise en cause »⁹¹. Si ces engagés mettent en évidence une autre identité, elle sera inévitablement

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Le passage au rang de sous-officier par la filière semi-directe impose une formation de quatre mois à l'ENSOA, contre huit en engagement direct. Pour les caporaux-chefs qui passent sous-officiers par « le rang », ils n'y font qu'un stage de quelques semaines.

⁸⁹ Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », *op. cit.*, p. 38.

⁹⁰ Le sergent issu du rang sert alors dans un autre escadron que celui où il était affecté lorsqu'il était militaire du rang.

⁹¹ Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », *op. cit.*, p. 35.

considérée comme inférieure et incompatible avec les valeurs du groupe. Dans ce cas, ces « cadres »⁹² voient leur intégration refusée, ce qui les empêche d'exercer l'autorité nécessaire à leur position.

Enfin, la plupart des militaires du rang ont débuté au RICM mais ne l'ont pas forcément choisi lors de leur engagement, seule la spécialité faisant l'objet d'un choix et non l'unité d'affectation⁹³. Ainsi, une faible part des engagés n'adhère pas complètement à l'esprit de l'arme. Afin de garantir leur intégration au sein de leur unité, ils « mettent en place des comportements conformes aux attentes, ce qui ne veut pas dire qu'ils les acceptent psychologiquement »⁹⁴, alors que la majorité s'intègre au groupe en s'appropriant ses valeurs. Seuls quelques militaires du rang ont intégré tardivement le RICM. C'est le cas par exemple des militaires mutés suite à une restructuration, un retour de l'étranger ou un rapprochement familial. Ces derniers, s'ils viennent d'un autre régiment de l'arme sont rapidement intégrés. S'ils sont issus d'une unité métropolitaine, leur mutation au sein des Troupes de Marine résulte d'un choix personnel. Ils doivent alors montrer leur capacité à être membre du régiment par une dénegation « des caractéristiques historiques et culturelles qui les rendaient distincts et accepter l'ensemble des valeurs et normes dominantes »⁹⁵ sans être sûrs d'être totalement acceptés. En effet, le maintien ou la revendication de ces attributs entraînerait immédiatement « un déclassement de l'individu ou [...] un discrédit plus ou moins considérable »⁹⁶. Dans tous les cas, un temps d'adaptation est nécessaire à l'intégration des nouveaux personnels. Celui-ci est ponctué d'« épreuves que les soldats imposent aux nouveaux venus parmi eux. Il s'agit de tester leur esprit de camaraderie et leur courage »⁹⁷. Certains militaires, quel que soit le moment où ils sont arrivés au régiment, considèrent leur contribution trop importante par rapport à ce que l'armée leur apporte et ne parviennent pas à s'assimiler totalement à leur groupe d'appartenance. De ce fait, ils développent des stratégies identitaires négatives sous « des formes de *rejets* et d'*exclusion*. D'un côté, le groupe peut chercher à marginaliser ou à exclure ceux qui semblent par leurs attitudes, leurs opinions ou leurs comportements difficiles à intégrer. [...] D'un autre côté, le fait que le sujet ne trouve pas sa place et ait le sentiment de ne pouvoir être reconnu pour ce qu'il est dans sa différence

⁹² Sont considérés comme cadres les militaires ayant sous leur responsabilité un groupe subalterne, quelle que soit son importance (groupe, peloton, escadron).

⁹³ Avant la professionnalisation de 1998, les engagés volontaires choisissaient leur unité d'affectation, tout du moins leur arme.

⁹⁴ Joseph Kastarsztejn, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », *op. cit.*, p. 33.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁶ Claude Javeau, *Sociologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 2003, p. 82.

⁹⁷ André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, Paris, PUF, 1988, p. 278.

entraîne souvent une réaction agressive qui à son tour renforce le mouvement de rejet »⁹⁸. Ces militaires entrent parfois dans un processus d'anticonformisme en adoptant « une position plus extrême que celle qu'il[s] avai[en]t au début »⁹⁹. En conséquence, ils finissent, à plus ou moins court terme, par quitter l'arme ou le régiment soit en obtenant une nouvelle mutation, soit en quittant définitivement l'armée volontairement à l'issue de leur contrat, ou suite à un refus de renouvellement de la part de l'institution. Néanmoins, cette dernière cherche à limiter ces situations de rejet parce qu'elles perturbent l'ordre moral de l'unité qui « sera encore plus inébranlable si elle est capable de transformer les divisions en germe pour qu'elles viennent non pas détruire, mais construire l'unité, quelle que soit la multiplicité de ses aspects »¹⁰⁰. En effet, ces engagés peuvent avoir une influence néfaste sur le groupe en mettant en évidence des points de potentiels dysfonctionnements. Pour éviter cela, l'institution les stigmatise fortement en les dévalorisant, afin d'exercer une pression morale, non seulement sur l'individu déviant, mais aussi sur l'ensemble du groupe dont l'effet collectif exerce une pression normative sur les engagés afin « de réduire le conflit par l'élimination de la déviance »¹⁰¹.

Quelle que soit l'origine régimentaire des militaires, l'institution veille à ce que les valeurs hiérarchiques soient respectées. Elle déploie toutes ses compétences pour que les engagés considèrent cette autorité comme légitime et le recours aux sanctions ne se fait qu'en cas d'échec de ce processus. Dès leur engagement, les militaires savent qu'ils « doivent obéissance aux ordres de leurs supérieurs et sont responsables de l'exécution des missions qui leur sont confiées »¹⁰². Il leur appartient donc de s'y conformer s'ils souhaitent intégrer durablement l'armée car cette structure hiérarchique implique une soumission inconditionnelle à la discipline et aux ordres, quelle que soit l'ancienneté et le cursus professionnel du chef. La légitimité du pouvoir et de l'autorité du chef, fondée sur les valeurs et les normes institutionnelles est, dans un premier temps, exercée en vertu de son « caractère rationnel, reposant sur la croyance en la légalité des règlements et arrêtés et du droit de donner des directives »¹⁰³. Dans la mesure où le supérieur hiérarchique est reconnu pour son

⁹⁸ Edmond-Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », in Carmel Camilleri, Joseph Kastarsztein, Edmond-Marc Lipiansky, et alli. (dir.), *Stratégies identitaires*, op. cit., p. 202.

⁹⁹ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, op. cit., p. 28.

¹⁰⁰ Line Sourbier-Pinter, *Au-delà des armes, le sens des traditions militaires*, Paris, Imprimerie Nationale, 2001, p. 77.

¹⁰¹ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, op. cit., p. 35.

¹⁰² Code de la Défense, article L4122-1, en ligne :

http://legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=E6BC04017C8936BB9681D185F64CC22E.tpdjo12v_3?idSectionTA=LEGISCTA000006166970&cidTexte=LEGITEXT000006071307&dateTexte=20120114.

¹⁰³ Max Weber, *Économie et société*, t. 1 : *Les catégories de la sociologie*, Paris, Pocket (coll. Agora, Les classiques), 1995, p. 289.

charisme, il est pris « comme un exemple, et, en conséquence, considéré comme un “chef” »¹⁰⁴, c'est-à-dire comme étant le détenteur légitime de l'autorité. Cette dernière est « à la fois un droit d'exiger une conformité et une obligation de représenter les valeurs du groupe »¹⁰⁵. Cette domination, qu'elle soit rationnelle ou charismatique, repose sur des formes de légitimité qui induisent un ordre, un respect et une discipline dans l'unité, indispensables pour une bonne qualité opérationnelle. Elle permet au groupe d'acquiescer de l'assurance et de la confiance en son action et sa puissance. L'institution justifie cette contrainte exacerbée au règlement et la soumission par la potentielle violence à laquelle les militaires doivent être préparés. Dans un premier temps inculquées par un régime punitif sévère, ce n'est qu'après une intégration des spécificités du métier, notamment de la prise de conscience des risques encourus, que « la discipline et l'obéissance, loin d'être contestées, sont acceptées en tant qu'elles semblent nécessaires pour l'exécution de la mission et s'inscrivent dans un mode particulier de relation à l'autorité »¹⁰⁶ qui s'exerce alors plus grâce à sa légitimité que par la menace d'une potentielle sanction. Par cette obéissance totale, le soldat se met en position de soumission au chef, plus généralement, aux ordres des instances supérieures, et « devient sensible aux désirs de l'autorité »¹⁰⁷. Ainsi, il se protège partiellement de la violence à laquelle il est confronté en ne cherchant pas à s'interroger sur ses raisons. La rigidité organisationnelle du groupe lui permet donc d'avoir un état d'esprit spécifique et nécessaire à ses missions, notamment dans la gestion du stress lié au combat. En outre, la centralité des décisions est imposée par l'efficacité opérationnelle. En effet, « les soldats prennent souvent des décisions plus appropriées aux opérations militaires en obéissant aux ordres de leurs officiers que si chacun décidait indépendamment de la manière d'affronter l'ennemi »¹⁰⁸. En définitive, « les chefs sont investis d'une véritable fonction de régulation sociale, c'est-à-dire d'une capacité à fonder les rapports collectifs sur de l'échange et de l'altérité plus que sur de la force et de la domestication »¹⁰⁹ pour asseoir leur légitimité de commandement en dehors de la période initiale de formation. En ce sens, le chef, tout en étant intransigeant avec ses hommes, est à leur écoute et leur montre un grand dévouement. Ainsi, « à la base, on respecte l'autorité de ceux qui vous ont formé »¹¹⁰. La discipline est alors peu critiquée et « acceptée

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰⁵ Roger Mucchinelli, *Psychologie de la relation d'autorité*, Paris, ESF, 1976 (lexique, entrée *autorité*).

¹⁰⁶ Emmanuelle Prevot-Forni, *L'identité militaire à l'épreuve des opérations extérieures à finalité pacificatrice. L'exemple d'un Régiment d'Infanterie*, Paris, Centre d'étude en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), août 2001, p. 34.

¹⁰⁷ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁹ Renaud Sainsaulieu, *Sociologie de l'organisation et de l'entreprise*, *op. cit.*, p. 192.

¹¹⁰ *Ibid.*

par les subordonnés qui respectent et font confiance à leurs chefs »¹¹¹. Cette disposition du chef à être à l'écoute est essentielle pour parvenir à mettre en place la rigueur jugée indispensable à la fonction militaire. En outre, elle est un moyen efficace pour instaurer un climat de confiance entre les grades qui favorise le respect de la hiérarchie.

« Pour la conduite d'une guerre, ce n'est pas assez de l'ordre, de la discipline et de l'instruction militaire qu'on reçoit dans les camps. Les qualités techniques n'y suppléent point aux qualités personnelles. Le chef ne doit pas seulement faire preuve d'une valeur hors pair, il doit encore être capable de ces subites inspirations, de ces inventions, de ces improvisations qui supposent la connaissance des hommes, le maniement des idées, une mémoire active, une imagination toujours en mouvement. Or, ces qualités ne se développent que dans ces milieux de vie sociale intense où se croisent les idées du passé et du présent. »¹¹²

En définitive, l'organisation pyramidale de l'arme est inhérente à sa fonction militaire. En outre, elle est une composante de l'identité collective du groupe par la structuration qu'elle implique, en façonnant les relations entre ses membres, selon le statut de chacun. Néanmoins, ces rapports interpersonnels ne peuvent se fonder uniquement sur une structuration de la hiérarchie. L'intégration de valeurs communes et d'un mode de vie particulier à l'ensemble du groupe sont nécessaires à l'émergence de celui-ci comme une entité à part entière, avec une identité propre. Dans ce processus, la pratique du chant tient une place importante, sans pour autant se substituer à l'autorité du chef. Ainsi, l'objet des chapitres suivants sera notamment d'analyser le rapport entre une pratique musicale, plus ou moins spontanée, et un contrôle hiérarchique omniprésent.

¹¹¹ André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire, op. cit.*, p. 227.

¹¹² Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, La Haye, Mouton, 1976, p. 233.

Chapitre 2

La vie de garnison ou la matérialisation d'un corps

Le premier chapitre a permis de montrer la place de l'histoire de l'arme et de la continuité entre le passé et le présent dans le système de valeurs porté par les militaires et la prise de conscience de l'entité groupale qui leur donne un sens. En tant que groupe socialement constitué, les Troupes de Marine développent des comportements et des relations interindividuelles particulières, fondement de leur unité, qui se traduisent par la mise en place d'une ritualité quotidienne à laquelle le chant participe. Pour percevoir l'utilité des pratiques chantées dans les Troupes de Marine, il importe, tout d'abord, de mettre en lumière l'organisation générale de l'arme car elle conditionne les rapports humains, principalement du point de vue de la hiérarchie et des comportements solidaires. Dans un second temps, il sera question de l'influence de ces relations sur les attitudes corporelles, notamment pour ce qui est des procédures de salutations et des déplacements, permettant à la fois le renforcement de l'esprit de corps propre aux institutions militaires et sa démonstration.

1. Structuration de l'espace et du temps au service de l'esprit de corps

La continuité historique analysée précédemment nécessite le maintien d'une mémoire collective, expression qu'il conviendra de définir avant d'orienter l'analyse sur les valeurs et l'organisation sociale constitutives de l'esprit de corps des unités de marsouins et imposées par ce lien historique. Avant cela, une définition de cette notion s'impose pour en appréhender les enjeux. Ensuite, la ritualisation du quotidien sera abordée pour cerner le degré de structuration hiérarchique et temporel des unités des Troupes de Marine.

1.1. Entre solidarité horizontale et dévouement au chef pour faire corps

L'esprit de corps représente à la fois « la fidélité au corps et à ses chefs »¹ et « le désir de constituer le meilleur corps »². Il est censé pousser les hommes au dépassement d'eux-mêmes pour que leur unité puisse être considérée comme la meilleure. « Enfin l'esprit de corps, pendant toute la durée du régiment survit à ceux qui composent celui-ci dans la mesure où il garde une certaine homogénéité. Aussi est-il évident que les Anciens jouent un rôle

¹ André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, op. cit., p. 278.

² *Ibid.*

considérable dans sa formation et sa transmission. D'où l'existence du couple esprit de corps/traditions militaires. »³ Ainsi, à l'instar de la famille, la « maison », c'est-à-dire « la continuité d'une lignée »⁴, « subsiste tandis que passent ses héritiers successifs »⁵.

Afin de mieux comprendre cette définition, il faut préciser ce que les militaires entendent par le terme d'Ancien puisqu'il peut avoir plusieurs significations selon le contexte dans lequel il est utilisé. Il désigne ici les militaires, souvent au grade de caporal-chef ou de sergent-chef⁶, ayant au moins huit à dix ans de service au sein du régiment. Ils ont une grande expérience des opérations extérieures et ont généralement participé à au moins une mission considérée comme difficile, c'est-à-dire pendant laquelle l'usage de la force a été nécessaire. De par leur âge et leur expérience du conflit, ils ont acquis une certaine sagesse car ils ont conscience de ce que représente le don de soi pour leur groupe. Par conséquent, ils entretiennent la mémoire de ces faits passés en mettant en avant le courage et le dévouement⁷ de ceux qui s'y sont sacrifiés.

La mémoire véhiculée leur enseigne également les extrémités qu'impliquent leur engagement et l'importance d'établir des liens solides avec leurs camarades pour y faire face. Le respect de cette mémoire passe par une volonté, de la part des militaires, d'adopter une attitude similaire dans leur dévouement afin de leur être digne. Ici, la notion d'honneur, qui peut être un sentiment personnel ou une marque d'admiration pour quelqu'un, joue donc un rôle important. C'est elle qui va, en partie, pousser les nouveaux engagés à se donner corps et âme à l'institution pour ne pas décevoir ou remettre en cause ce que les Anciens ont défendu parfois au sacrifice de leur vie. En effet, d'un point de vue anthropologique, l'honneur est associé à un certain nombre de valeurs dont la fonction n'est pas clairement définie. Il relève, selon Campbell, « d'une éthique de l'intégrité, de la noblesse du corps et de l'âme »⁸. L'armée utilise cette valeur dans plusieurs circonstances et sens différents puisqu'elle requiert de chacun de ses membres « d'agir avec honneur, franchise et loyauté »⁹. C'est un code de conduite fondateur de l'esprit de corps dans la mesure où il incite au dépassement de soi en

³ *Ibid.*

⁴ Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 2003 [1^{re} éd., 1993], p. 59.

⁵ *Ibid.*

⁶ Les sous-officiers les plus anciens sont ceux issus du rang qui finissent généralement leur carrière au grade de sergent-chef. Ils sont, avec les caporaux-chefs, les personnels qui ont passé le plus de temps au sein du régiment.

⁷ Ceux ayant mal vécu leur expérience de combat et qui, après avoir bénéficié d'un suivi psychologique, en restent traumatisés, demandent généralement une réforme pour syndrome post-traumatique et quittent l'institution.

⁸ Pierre Bonte, Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 341.

⁹ Code du soldat, article 7, en ligne : <http://www.recrutement.terre.defense.gouv.fr/le-code-du-soldat>. Le code du soldat est un ensemble de devoirs moraux imposés aux militaires et présentés comme indissociables de l'exercice de leur fonction.

faisant principalement référence au courage, à l'esprit de sacrifice, à l'abnégation et à la maîtrise de la peur. C'est par son attitude honorable qu'une personne est digne d'avoir la confiance de ses camarades. En ce sens, l'honneur et l'esprit de corps sont liés et sont montrés comme des éléments utiles au bon accomplissement des missions. L'honneur découle de l'image que la personne renvoie aux autres membres du groupe. Ainsi, il ne peut exister sans le regard des autres et fait donc partie intégrante de l'identité. « Le regard des autres renvoie à chacun un visage, une personnalité, des rôles sociaux, que l'individu peut accepter ou rejeter mais par rapport auxquels il ne peut éviter de se déterminer. [...] C'est *dans le rapport à l'autre que s'élabore le soi*. »¹⁰ Le positionnement individuel de chaque marsouin nourrit l'image du groupe dans son ensemble. Ainsi, l'action de chacun est au service du collectif et alimente la notion d'esprit de corps. Non uniquement liée aux attitudes des uns et des autres, la notion d'honneur est très présente à l'armée qui « rend honneur » aux anciens combattants en portant une grande admiration à leurs faits, notamment dans « la salle d'honneur »¹¹. Par ailleurs, les « honneurs militaires » sont rendus lors des prises d'armes pendant lesquelles les unités témoignent de leur respect au drapeau ou à un autre soldat, par exemple lors de cérémonies funèbres, afin de rendre hommage à celui « tombé au champ d'honneur » « espace symbolique où la mort peut être pensée comme une fin valeureuse. Le passage de la mort à la vie y devient possible »¹². Ce soldat est alors prompt à mener ses successeurs au bon accomplissement de leur tâche, et à leur sacrifice suprême si cela s'avère indispensable¹³. Ainsi, grâce à l'honneur, l'institution peut faire passer ses besoins au premier plan puisqu'il est fondé sur une grandeur des actes plus importante que celle des hommes par une prédominance de l'honneur sur la vie individuelle, dans le but de maintenir la vie du groupe. Afin de rendre possible ce dévouement à la communauté, la mémoire collective est fondamentale car elle permet la valorisation de certains faits historiques justifiant des attitudes spécifiques. Ainsi, elle consiste en « une stratégie favorisant la solidarité et la mobilisation

¹⁰ Isabelle Toboada-Leonetti, « Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue », in Carmel Camilleri, Joseph Kastarsztajn, Edmond-Marc Lipiansky, et *alli.* (dir.), *Stratégies identitaires, op. cit.*, p. 44.

¹¹ Sorte de petit musée, la salle d'honneur est le lieu où sont réunis les objets témoins des batailles auxquelles le régiment a participé. Elle héberge également le drapeau régimentaire et communique généralement avec la crypte, lieu de recueillement qui recense tous les soldats morts au champ d'honneur au nom du régiment. Au RICM, chaque soldat tué y est représenté par un rond percé dans une plaque métallique qui recouvre l'intégralité du mur, en haut de laquelle sont inscrits les conflits successifs auxquels le régiment a pris part.

¹² Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, Paris, Hachette, 1993, p. 197.

¹³ Cette notion renvoie à la devise du RICM, « *Recidit Immortalis Certamine Magno* » (Il revient immortel de la grande bataille), qui fait référence à la prise glorieuse du fort de Douaumont le 24 octobre 1916.

d'un groupe à travers un processus permanent d'élimination et de choix »¹⁴ puisque, outre la mise en avant de ces faits, elle en occulte d'autres.

De ce point de vue, la mémoire peut véhiculer des messages conformes aux volontés institutionnelles. Elle transmet des modes de penser et d'agir spécifiques, en lien avec la notion d'engagement armé. C'est une structuration des activités par l'imposition d'un ensemble de façons de faire qui conditionnent la stabilité des personnels. Elle est constitutive de l'identité des Troupes de Marine par le maintien des personnels sur une durée suffisamment longue et par une structuration des activités dans la mesure où « l'expérience du travail organisé produit des identités collectives perceptibles sous la forme de modèles culturels »¹⁵ marquant une particularisation du groupe par rapport aux autres. En effet, l'identité collective consiste en « un processus de totalisation tant par l'accumulation de traits différenciateurs [...] que par [sa] capacité à construire des représentations collectives »¹⁶ propres.

La notion de transmission est donc un vecteur essentiel à son maintien et ne peut se départir d'une importante ritualité du fait des trois composantes de cette dernière : « cognitive à travers un mode de vie spécifique, un message délivré qui répond à des pratiques, des normes, des valeurs ; affective avec les rites qui suscitent vibration et émotion du psychisme ; conative, le mode de vie façonne la conscience, structure la personnalité à travers une tension vers l'action méthodique et vers la recherche d'efficacité »¹⁷. En effet, les activités rituelles maintiennent une mémoire du groupe qui favorise son développement social et conditionne les relations entre ses membres par la mise en évidence de normes, notamment hiérarchiques et disciplinaires.

Par ailleurs, les impératifs opérationnels engendrent une certaine promiscuité des militaires qui impose également ce mode de fonctionnement puisque la vie de garnison est marquée, du moins dans les premières années d'engagement, par une communauté de vie. Celle-ci se perpétue pendant les missions, quelle que soit l'ancienneté des personnels. Du fait de vivre ensemble, découle une intimité entre les militaires d'une même unité. Cette vie commune se construit sur le modèle familial, avec la bienveillance du chef direct qui prend soin de l'équilibre du foyer. Il n'est plus seulement un supérieur hiérarchique mais il incarne

¹⁴ Patrick-J. Geary, *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire*, Paris, Aubier, 1996, p. 31, cité par Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 43.

¹⁵ Renaud Sainsaulieu, *Sociologie de l'organisation et de l'entreprise*, op. cit., p. 190.

¹⁶ Daniel Chevallier, Alain Morel, « Identité culturelle et appartenance régionale. Quelques orientations de recherche », *Terrain 5* | 1985, p. 3.

¹⁷ Claude Rivière, « Postface », in André Thiéblemont (dir.), *Culture et logique militaire*, op. cit., p. 332. Les composantes cognitives et conatives sont traitées dans le présent chapitre. La composante affective sera l'objet du chapitre 3.

aussi la figure paternelle¹⁸, celle du chef de famille qui veille au bon entretien, tant moral que matériel, de son unité. Le chef est alors le garant des repères et des limites imposés par l'institution, dans le but de réguler les violences et de préserver l'équilibre du groupe. Il s'inscrit dans une continuité avec la famille, prend la place du père sans toutefois s'y substituer totalement. Ce type de fonctionnement se justifie, dans les unités combattantes, par la jeunesse des militaires les moins gradés qui, on l'a vu précédemment, acceptent, de ce fait, la subordination. Néanmoins, cette dernière s'en trouve facilitée par la présence de liens affectifs et l'aspect paternaliste du chef qui fait figure de protecteur de son unité face à l'adversité en lui procurant « un ensemble de repères et d'images qui sont autant de légitimations symboliques »¹⁹. Il exerce sur ses subordonnés une sorte de pouvoir favorisant l'instauration d'un fonctionnement conforme aux prescriptions institutionnelles, sous « la forme de l'influence : par ses idées, ses ressources, ses attitudes, ses humeurs »²⁰, autant que par sa capacité à prendre des décisions. Le peloton, ou la section, peut alors être considéré comme un groupe primaire, dans le sens où il « est la première forme de vie sociale qui se rapproche de la famille, en dehors des liens parentaux »²¹. Il est « un ensemble d'individus dont l'effectif est tel qu'il permet à ceux-ci des communications explicites et des perceptions réciproques, dans la poursuite de buts communs »²². Il est aussi caractérisé par des « liens personnels intimes, chaleureux, chargés d'émotion, entre tous les membres ; la solidarité et l'obtention des avantages mutuels y sont spontanés, non calculés »²³. Ainsi, il est un microcosme bienveillant qui s'appuie sur des fondements normalement associés à la famille, dont le champ lexical est présent dans le vocabulaire militaire officieux. Le capitaine commandant d'unité (escadron ou compagnie) y est affectueusement appelé « le vieux », dans une armée présentée comme « une grande famille ». Cette expression induit également qu'il a l'expérience et les connaissances nécessaires à son commandement. La référence à la famille apparaît également dans quelques dénominations officielles, avec « le Père de l'arme » qui désigne le général commandant l'EMSOME et qui est le « gardien des traditions des Troupes de Marine »²⁴. Le chef direct, quant à lui, n'a pas de tels qualificatifs, bien qu'il soit, dans les

¹⁸ Cf. *infra* chapitre 5 pour l'analyse approfondie de cette notion.

¹⁹ Jean Delumeau, Daniel Roche (dirs.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 1990, p. 235.

²⁰ Éric Widmer, René Levy, *Mesure et démesure du couple, cohésion, crises et résilience dans la vie des couples*, Paris, Payot, 2004, p. 65.

²¹ Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, op. cit., p. 236.

²² Didier Anzieu, Jacques-Yves Martin, *La dynamique des groupes restreints*, Paris, PUF (coll. Le psychologue), 9^e éd., 1990 [1^e éd., 1968], p. 36.

²³ *Ibid.*

²⁴ <http://www.defense.gouv.fr/terre/formation-entrainement/formation/specialisee/ecole-militaire-de-specialisation-de-l-outr-mer-et-de-l-etranger>

faits, le premier modèle auquel les plus jeunes puissent se référer, surtout lorsqu'il s'agit d'un « vieil » adjudant ou adjudant-chef, un peu moins lorsqu'il est un jeune lieutenant peu expérimenté. Dans ce dernier cas, les chefs de groupes (caporaux-chefs à sergents-chefs) tiennent ce rôle du fait de leur charisme et aussi de leur ancienneté. Ils incarnent la mémoire du régiment qui « vient conforter l'identité, tant au niveau individuel que collectif »²⁵. Ils sont alors plus sollicités que les jeunes sous-officiers pour préciser certaines spécificités relatives au fonctionnement ou aux traditions²⁶ montrant ainsi la prédominance sociale de l'expérience sur le grade. En effet, ce n'est pas, dans ce cas, un rapport hiérarchique qui s'établit, mais une relation d'initié à non-initié, d'expérimenté à non-expérimenté. Dans le même sens, lorsqu'un jeune sergent est nommé chef de groupe, il se réfère aux caporaux-chefs les plus anciens, bien qu'il soit leur supérieur hiérarchique. Cette relation d'anciens à nouveaux permet la diffusion des valeurs que porte l'institution puisqu'elles ne sont pas enseignées, mais transmises de génération en génération et qu'elles constituent l'une des assises identitaires du groupe. L'adhésion des hommes à leur chef est favorisée par ce type de rapports fondés sur une prise en compte des compétences de chacun. De plus, ce genre de relations permet au supérieur hiérarchique d'obtenir l'obéissance et le respect de ses subordonnés, deux valeurs indispensables pour faire valoir son autorité et maintenir l'organisation pyramidale de l'institution. Dans la mesure où le chef est, de par son grade, considéré comme ayant les compétences nécessaires aux responsabilités qui lui sont confiées, notamment la conduite de son groupe, et lorsque ses prises de décisions semblent justes et conformes aux yeux de chacun, sa relation avec ses subordonnés s'inscrit dans un climat de confiance qui facilite la soumission de ses hommes. Cette dernière contribue à l'harmonie collective puisqu'elle ne laisse pas de place à d'éventuelles discordances néfastes à l'activité opérationnelle.

Malgré tout, la mise en œuvre de ces stratégies d'adhésion par l'exemple et l'autorité ne suffit pas à garantir la conformité des engagés aux volontés institutionnelles et c'est également grâce à un système punitif précis et sévère que les personnels ont un comportement conforme aux normes imposées. Les sanctions sont de deux sortes. Il y a, d'une part, les punitions²⁷ et d'autre part, un abaissement de la notation annuelle, freinant ainsi l'avancement professionnel de la personne pour l'empêcher d'accéder à davantage de responsabilités tant

²⁵ Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 6.

²⁶ C'est surtout vrai pour les caporaux-chefs de première classe, c'est-à-dire ceux ayant au moins six ans de service. Cette distinction, aujourd'hui considérée comme un grade. Elle est visible sur leur galon où le chevron rouge supérieur est remplacé par un chevron d'or ou d'argent, matériau plus noble qui permet d'établir un lien entre la valeur accordée à l'individu et celle de ses galons visibles et lisibles de l'extérieur. Disponible sur <http://www.defense.gouv.fr/terre/bloc-les-essentiels/les-grades>.

²⁷ Ce système répressif sera analysé ci-après.

qu'elle n'a pas intégré certaines règles. Ces sanctions peuvent aller jusqu'à l'exclusion afin que le militaire en question ne déstabilise pas l'autorité hiérarchique. Toute déviance est lourdement pénalisée à la fois pour encourager le fautif à ne pas récidiver et pour que les autres membres du groupe ne soient pas tentés par des actions similaires. Ainsi, l'institution fait « en sorte que la représentation de la peine et de ses désavantages soit plus vive »²⁸ que l'envie et le plaisir de transgresser les règles. Elle compte avant tout sur le pouvoir dissuasif de ce système où « les personnes qui dévient du consensus de groupe s'attendent à être évaluées de façon négative et à être rejetées »²⁹ pour cause de non-conformité aux normes imposées. « La société militaire est une société "disciplinaire", dans le sens où c'est un ensemble de procédés, de techniques visant au dressage des individus par le quadrillage de l'espace-temps, le conditionnement des corps, la codification des gestes »³⁰ qui aboutissent à une forme de « dressage »³¹ des engagés. Ce modelage s'effectue principalement pendant la formation générale initiale³² des militaires et perdure au moins jusqu'à la fin de la première année, voire jusqu'au passage au grade de caporal³³. Ensuite, les processus de domination apparaissent systématiquement lors des préparations opérationnelles. Le fait de structurer l'espace-temps d'une manière très précise limite considérablement les moments de liberté, l'oisiveté, mais aussi l'intimité également contrainte pendant les premières années d'engagement et les opérations extérieures où la vie de caserne est obligatoire. Cela génère un contrôle des personnels qui veillent mutuellement au respect de l'influence normative, dans la crainte qu'une « déviance de leur part soit considérée comme une menace contre les efforts du groupe »³⁴. Compte tenu de cette communauté de vie des militaires, l'engagement à l'armée va donc beaucoup plus loin qu'un simple emploi dans une entreprise.

En effet, l'article 11 du code d'honneur du soldat stipule que « fier de son engagement, il est toujours et partout un ambassadeur de son régiment, de l'Armée de Terre et de la France. »³⁵ En étant chargé de véhiculer une image précise de l'institution militaire et de la France, le soldat se voit confier une sorte de responsabilité face à l'État. En insistant sur cet aspect de sa mission, l'armée exerce une pression sur ses engagés pour qu'ils sachent quel

²⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 125.

²⁹ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, op. cit., p. 31.

³⁰ Jean Boulègue, « De l'ordre militaire aux forces républicaines : deux siècles d'intégration de l'Armée dans la société française », in André Thiéblemont, (dir.), *Cultures et logiques militaires*, op. cit., p. 261.

³¹ Terme repris à Sébastien Jakubowski et Claude Weber, *Être militaire dans l'Armée de Terre*, op. cit., p. 71.

³² FGI, communément appelée « les classes », Cf. *infra* chapitre 9.

³³ Ce changement de grade se fait généralement deux à trois ans après l'engagement, après l'obtention du CME, (Certificat Militaire Élémentaire), dont la durée est égale à celle des classes et qui permet à l'institution de s'assurer des acquis militaires, tant techniques que psychologiques du militaire.

³⁴ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, op. cit., p. 32.

³⁵ Code du soldat, article 11, op. cit.

genre de relation ils doivent entretenir avec la société globale qui, inévitablement, porte une forme de jugement de leurs actions. Montrer des valeurs positives à la société civile apparaît alors comme étant un moyen de légitimer les actes imposés et contribue au processus de soumission des marsouins envers l'institution.

En plus d'être alimenté par une apparente abnégation du soldat pour son chef et son arme, l'esprit de corps résulte d'un attachement à son unité qui se traduit par des relations particulières entre ses membres. Toutefois, les changements d'affectation perturbent cet équilibre et des processus de socialisation sont mis en œuvre. Bien que les modalités d'affectation ne soient pas les mêmes en métropole, dans les DOM-TOM et à l'étranger, les modes d'intégration des nouveaux venus sont sensiblement identiques. Néanmoins, ces relations sont plus faciles en métropole où les changements de personnels sont beaucoup moins importants et les incorporations d'engagés issus d'autres armes beaucoup plus rares. En effet, la fréquence des mutations, conjuguée à l'ouverture interarmes et interarmées inévitable à l'étranger, comme c'est le cas au 6^e BIMA, implique la venue de militaires de tous horizons³⁶. À cela s'ajoutent des conflits d'ordre statutaire entre les militaires « permanents » (affectés pour deux à trois ans avec leur famille) et ceux en mission de courte durée (quatre à six mois, individuelle³⁷ ou avec leur unité de rattachement³⁸) qui sont autant de freins à l'établissement d'un esprit de corps. Afin de mieux comprendre le positionnement de chacun, il convient de présenter brièvement cette organisation³⁹ à l'étranger à travers l'exemple du 6^e BIMA.

³⁶ Malgré un discours allant dans le sens d'une égalisation des armes, la circulaire n° 612069/DEF/RH-AT/CCM, relative à la gestion de la mobilité du personnel militaire de l'Armée de Terre pour 2010, met en avant, pour toutes les catégories de personnels, certaines spécificités et mesures prioritaires relatives à la mutation à l'étranger pour les Troupes de Marines.

³⁷ Le militaire ne part pas avec son unité de rattachement en métropole et rejoint une autre unité déjà stationnée sur place. Cette situation concerne surtout les « spécialistes », c'est-à-dire les militaires qui n'ont pas pour seule vocation d'être combattants, mais d'avoir également une autre fonction comme cuisinier, transmetteur ou plieur de parachute.

³⁸ C'est toute une compagnie qui arrive.

³⁹ La structure des unités pré-positionnées à l'étranger peut légèrement varier bien qu'elle reste dans l'ensemble stéréotypée.



Illustration 9 : Entrée du Camp De Gaulle, siège du 6^e BIMA, Libreville.

Ce bataillon est composé d'un État-major et de ses différents services, d'une Compagnie de Commandement d'Appuis et des Services (CCAS) dont se détache un Peloton de Reconnaissance Jungle (PRJ), de deux compagnies de combat, d'un Centre d'Entraînement Nautique délocalisé à Port-Gentil et des détachements interarmées. L'État-major et la CCAS, y compris le PRJ, sont composés principalement de personnels permanents et de quelques militaires en mission individuelle de quatre mois. Le PRJ est une unité dite « opérationnelle », essentiellement constituée de militaires en mission de longue durée, issus de compagnies de combat de régiments des Troupes de Marine. Ces derniers revendiquent alors une identité opérationnelle commune et font peu référence à l'unité à laquelle ils étaient rattachés antérieurement. Du fait d'une communauté de vie en milieu difficile pendant leurs nombreux déplacements en jungle, ils développent un sentiment d'appartenance commun fondé sur la spécificité de leur activité au caractère très physique, en opposition avec les autres militaires de la CCAS dont la vocation est d'assurer le soutien et la logistique, non moins utile, mais moins guerrière donc, moins prestigieuse aux yeux des unités combattantes. En effet, le PRJ s'appuie sur ses capacités physiques et mentales au combat et un aguerrissement en milieu hostile pour établir les bases de son esprit de corps. Ce n'est pas du tout le cas des autres spécialités dont les performances dans ces domaines-là sont bien moindres. De plus, les spécialistes travaillent beaucoup avec le commandement et apparaissent comme étant favorisés par ce dernier aux yeux des unités de combat. Afin de rétablir un climat social stable, l'accent est alors mis sur cette différence présumée de leurs capacités guerrières. Du

point de vue des spécialistes, le ressenti est tout autre. Ils ne se considèrent pas comme privilégiés et subissent alors cette dévalorisation comme une attaque de leurs compétences fondée sur quelques critères qui ne sont pas les leurs. En réponse à cette tentative de dévalorisation, les différents groupes qui composent la CCAS mettent en avant l'expérience de leurs personnels et leurs compétences, sans lesquelles les combattants ne pourraient pas exercer correctement leur métier. Ils privilégient donc une stratégie d'auto-valorisation, plutôt que d'opposition. En outre, ce processus de valorisation répond à un besoin de reconnaissance de la part de leurs membres qui est « d'autant plus fort que les individus se sentent en position [...] d'infériorité, d'exclusion ou de marginalité »⁴⁰ vis-à-vis des compagnies de combat, généralement issues des régiments d'élite. Néanmoins, quelle que soit la spécialité choisie, tous les personnels sont, avant toute chose, des militaires et, en conséquence, des combattants potentiels. C'est vis-à-vis de cette nécessité opérationnelle que les spécialistes non-combattants font face à une dévalorisation de leurs activités qu'ils doivent légitimer, en avançant, comme justification, leur spécialité et/ou leur appartenance antérieure pour obtenir la considération utile à la fois à leur équilibre et à leur construction identitaire dans le rapport à l'autre qu'elle implique. En outre, ces tensions internes à la CCAS, générées par ces différences d'activités, nuisent à son unité⁴¹. L'identité collective des Troupes de Marine, fondée sur son passé colonial légitime leur présence sur ces territoires. Ainsi, les marsouins considèrent que l'activité à l'étranger des unités métropolitaines est le fruit d'une politique d'égalisation des armes et que les engagés servant dans ces régiments n'ont pas les compétences réclamées par ce type de missions, hormis pour certaines spécialités, comme les plieurs de parachutes.

Outre la CCAS, le 6^e BIMA est doté de deux compagnies de combat uniquement composées de militaires en unités constituées, en mission de courte durée. Ces dernières s'intègrent peu dans la vie bataillonnaire et évoluent en cercle fermé pendant le temps de leur séjour. Elles accentuent leur appartenance à leur régiment de rattachement et leurs capacités guerrières. La fonction combattante est importante pour ces unités. En effet, le combat est leur spécialité et est le principal moyen de légitimer leur présence au sein de l'institution. Ce n'est pas la notion de guerre qui est valorisée, mais les capacités physiques et mentales de ces hommes à évoluer dans des milieux hostiles. De la même manière que le transmetteur existe au sein de l'institution par sa fonction et par le fait qu'il la maîtrise, les militaires en

⁴⁰ Edmond-Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », *op. cit.*, p.179.

⁴¹ La gestion de la cohésion des groupes sera analysée dans le chapitre 3.

compagnie de combat se doivent d'être de bons soldats. En même temps qu'ils mettent en avant cette composante, ils dévalorisent les autres types d'unités, tout comme le fait le PRJ.

En définitive, les différentes unités du 6^e BIMA cherchent à se mettre en avant en faisant appel à des stratégies d'opposition aux autres. Ces relations intergroupes, bien que présentes dans tous les régiments, sont généralement plus palpables à l'étranger où les engagés ne partagent pas une histoire régimentaire commune et fédératrice. Bien qu'étant marquées historiquement, les unités positionnées hors de France métropolitaine, telles que le 6^e BIMA, font face à une trop grande diversité de personnels, mais surtout à une fréquence des mutations trop importante pour permettre l'émergence d'un esprit de corps tel qu'il peut exister en métropole. En effet, qu'elle soit plus ou moins longue, l'affectation reste toujours temporaire et l'idée de repartir est omniprésente. Ainsi, chacun se définit comme étant issu de tel régiment et ne ressent pas le besoin de se considérer comme étant membre du bataillon. On assiste non pas à une dynamique d'assimilation, mais à des regroupements et des revendications d'appartenance multiples fondées sur la valorisation de spécificités, toujours en opposition aux autres, telles que le régiment d'origine (Troupes de Marine, métropolitain ou parachutiste), le statut sur la mission (permanent ou tournant), ou encore la fonction (combattant ou soutien). Face à cette disparité, le commandement est contraint d'édifier des stratégies pour unifier les unités autour des valeurs communes aux Troupes de Marine qui se dégagent naturellement du fait du positionnement hors de la métropole. L'activité à l'étranger en mission individuelle, de courte ou longue durée apparaît donc comme une parenthèse dans la vie du militaire. Elle est en même temps une fin en soi puisque la plupart des activités des personnels en métropole et la vie de garnison visent à sa préparation.

En conclusion, des rapports intergroupes distincts se dégagent des unités selon leur implantation géographique, tout en restant dans un même état d'esprit « Troupes de Marine ». Alors que tous les militaires d'un régiment en métropole s'identifient et revendiquent leur appartenance, lorsqu'ils servent à l'étranger, ils ne se réfèrent pas au corps qui les accueille, mais toujours à leur unité de rattachement initiale antérieure. Cet état de fait a pour conséquence un moindre développement de l'esprit de corps dans les unités basées à l'étranger et montre que les engagés sont conscients de faire partie d'un groupe particulier, marqué par une histoire propre, à laquelle ils sont attachés. Leur temps de service en détachement opérationnel, que ce soit en mission de longue ou de courte durée, n'altère pas cet attachement au corps d'origine. Au contraire, il semble le renforcer, dans la mesure où le soldat s'en sert comme moyen d'afficher certaines valeurs et capacités propres, bien que toutes les unités des Troupes de Marine soient animées par un même héritage colonial et une

même vocation au service en outre-mer, puisqu'il « existe un irréductible besoin d'identification et de différenciation du corps militaire qui s'enracine dans un attachement profond à la notion d'arme »⁴².

1.2. Une ritualisation du quotidien

La notion d'esprit de corps, par le dévouement à la fois à l'institution et au chef, qu'elle implique, rend possible l'élaboration d'une hiérarchie et d'une discipline s'exprimant par des rapports d'autorité unilatéraux. Ces derniers sont source de liens spécifiques entre les militaires qui se traduisent notamment par une importante ritualité du quotidien dans le but de générer des réflexes de solidarité entre les engagés mais également de soumission à l'autorité hiérarchique. En ce sens, « l'attention au grade est maintenue par le salut, la position du garde-à-vous, les formes orales et écrites pour s'adresser respectueusement à un supérieur, les formes péremptoires pour s'adresser à des subordonnés, les règles pour entrer et quitter l'ordre du rang, l'interdiction de contacts physiques non sollicités avec des supérieurs, et l'utilisation de langage différencié selon les relations et les appartenances. »⁴³ Ces attitudes, à la fois verbales et corporelles participent à l'intégration des valeurs caractéristiques du fonctionnement de l'institution militaire en matérialisant une forme de respect au chef dont la légitimité se fait en partie par « le pouvoir charismatique qui émane de son corps »⁴⁴. Parmi ces attitudes prescrites, la posture du garde-à-vous reste primordiale. Imposée dans la plupart des actions ritualisées inhérentes au service, elle est, selon Odile Roynette, considérée « comme un miroir de l'âme de la troupe, "l'immobilité et la rigidité sont perçues comme des signes du contrôle de soi et de l'impassibilité qui pourrait leur être demandés au combat" »⁴⁵.

L'une des actions ritualisées les plus courantes est la salutation des supérieurs par l'expression « mes respects mon⁴⁶... », accompagné du garde-à-vous si les personnes sont statiques ou tête découverte et du salut de la main droite paume visible portée sur la tempe si les personnes sont en mouvement ou tête couverte. L'utilisation de cette main en rapport avec la tête constitue un moyen corporel d'exprimer « les honneurs, les désignations flatteuses, les

⁴² Vincent Porteret, Emmanuelle Prevot-Forni, *Le patriotisme en France aujourd'hui*, Paris, Centre d'études en sciences sociales de la Défense, 2004, p. 36.

⁴³ Théodore Caplow, Pascal Vennesson, *Sociologie militaire, armée, guerre et paix*, op. cit., p. 27.

⁴⁴ Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle*, op. cit., p. 75.

⁴⁵ Stephan Audoin-Rouzeau, « Massacres, le corps et la guerre », in Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps*, tome 3, « Les mutations du regard. Le XX^e siècle », Paris, Seuil (coll. Points-histoire), 2006, p. 298.

⁴⁶ « Mon » étant à l'origine le diminutif de « Monsieur », suivi du grade de la personne rencontrée. En ce sens, le salut et la présentation des respects s'adressent plus au grade qu'à l'individu.

prérogatives. [...] À la droite est associée la force, le bénéfique, le noble »⁴⁷. Dans la religion chrétienne, la main droite « désigne ce qui est bon, licite, recommandé »⁴⁸. Elle est associée au bien et apparaît dans la Bible (Ps. 142, 5) comme étant « le côté du défenseur », image à laquelle le militaire français souhaite s'associer, dans la mesure où il a pour mission de « défendre la France et ses intérêts, quel qu'en soit le prix ». La droite symbolise « l'ordre, la stabilité, l'autorité, la hiérarchie, la tradition »⁴⁹. Toutes ces valeurs sont très présentes au sein de l'institution et, d'une certaine manière, peuvent être résumées dans ce geste qui se fait traditionnellement, dans le sens où il fait partie de « ce qu'il convient de savoir et de faire au sein d'un groupe »⁵⁰, dans des rapports hiérarchiques dont le but est de montrer son respect à l'autorité et à l'ordre établi. Ce geste est donc un autre moyen pour l'institution d'imposer une omniprésence des valeurs structurelles qu'elle porte et de marquer symboliquement la soumission du soldat à sa hiérarchie et aux missions qui lui sont confiées car il contribue au développement d'une composante importante de l'esprit de corps, la soumission au chef.

Le geste du salut ne s'adresse toutefois pas exclusivement à une personne physique mais peut aussi être destiné à des symboles de la nation, c'est-à-dire « un lignage guerrier auquel chacun peut désormais proclamer son appartenance. Avec la démocratisation de la gloire, tout citoyen ou citoyenne est encouragé à se penser comme membre d'une noble filiation. [...] Et, de même que chaque lignage noble avait son blason propre, chaque nation a son drapeau. Au vu de son drapeau, un (ou une) patriote ressent une exaltation qui correspond, en partie, à la fierté tirée du lignage imaginaire auquel tout citoyen appartient désormais : "Ceux qui nous ont précédés" et "ceux qui donnèrent leur vie pour que..." »⁵¹. La nation est considérée comme la cause supérieure pour laquelle le militaire est prêt au sacrifice suprême. Elle est principalement symbolisée par le drapeau tricolore qui constitue également la base du drapeau régimentaire, marque de l'existence d'un corps, régiment ou bataillon puisque sa capture par un ennemi est synonyme de dissolution de l'unité. Ainsi, le drapeau caractérise l'unité, microcosme social représentant la première nation pour laquelle le soldat agit. En effet, le drapeau régimentaire, par son fond tricolore, symbolise la France, mais par les inscriptions et décorations qui lui sont apposées, fait référence à l'unité en particulier. Il

⁴⁷ David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 5^e éd. 2004 [1^e éd. 1992], pp. 86-87.

⁴⁸ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS édition, 2007, p. 28.

⁴⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter (coll. Bouquins), 2^e éd. 1982 [1^e éd. 1962], p. 428.

⁵⁰ Pierre Bonte, Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 710.

⁵¹ Barbara Ehrenreich, *Le sacre de la guerre, Essai sur les passions du sang*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 225.

représente le « courage », « l'héroïsme », « la gloire » et « les actions mémorables »⁵² de la troupe. En ce sens, cette dernière est unie derrière les valeurs, forgées par les différentes batailles qui la caractérisent. Par l'inscription des noms de ces conflits marquants, le drapeau « représente une autorité, une histoire, l'existence objective et subjective »⁵³ du groupe. Il est « un point de ralliement, un signe de reconnaissance »⁵⁴ pour chacun des soldats rattachés à l'unité qu'il représente. « Le drapeau est très fortement investi et acquiert un statut d'emblème sacré à préserver.



Illustration 10 : Drapeau du RICM et sa garde lors d'une remise de fourragères, 9 mars 2006.

Le drapeau représente la Nation, la collectivité et ses idéaux. Il est un symbole au nom duquel un guerrier est prêt à se sacrifier et à déployer le maximum de son énergie combattante. »⁵⁵ Le drapeau représente aussi l'État, c'est-à-dire le pouvoir politique auquel l'armée est soumise. Saluer le drapeau, c'est donc également montrer son infériorité et sa soumission aux volontés étatiques. Cette ritualité est déterminée par la position sociale de chacun des acteurs et fait l'objet d'une norme précise visant en premier lieu à son efficacité signifiante. À l'armée, la position des mains, le placement de la tête, le regard sont autant d'éléments corporels qui, associés, expriment la salutation et le respect. L'organisation de ces mouvements induit donc une communication gestuelle entre les personnels. Elle génère un

⁵² Line Sourbier-Pinter, *Au-delà des armes, le sens des traditions militaires*, op. cit., p. 95.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁵ Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, op. cit., p. 235.

système, pouvant être considéré comme symbolique, qui contribue aux repères culturels du groupe. Mais le salut est aussi, de manière tout à fait pragmatique, un moyen de communication. Il permet à deux militaires de grades différents qui se rencontrent pour la première fois dans la journée de se dire bonjour. Ainsi, il n'est, en principe, échangé qu'une seule fois par jour avec la même personne. Dans ce rituel de salutations, « le moi du destinataire est perçu comme “social”, c'est-à-dire qu'il renvoie à la position de celui-ci sur l'échelle des positions sociales »⁵⁶. Dans le même sens, lors de son entrée au foyer, le militaire est tenu de saluer avant d'ôter son béret et de pénétrer dans la pièce afin de dire bonjour à l'ensemble des militaires qui s'y trouvent et de « présenter ses respects » à tous ceux dont le grade est supérieur au sien. Ce geste ne le dispense pas de saluer individuellement les personnes avant d'avoir un échange avec elles.

La démonstration d'une soumission à l'autorité n'est pas la seule représentation du salut qui n'est pas uniquement l'apanage des subalternes. En effet, le chef, se doit d'être entièrement dévoué à ses hommes et c'est parce qu'il se montre à la fois différent et qu'il fait preuve d'égalité de traitement avec tous les membres de son groupe qu'il parvient à avoir leur adhésion. Il doit conjuguer ces deux composantes avec une autorité suffisante qui montre sa capacité à réagir face à une situation d'urgence pour installer une confiance réciproque nécessaire à la gestion d'un conflit puisque « l'identification au corps du chef est d'autant plus forte que le pouvoir incarné par celui-ci est répressif »⁵⁷.

En retour, le lien entre les militaires et leur chef, symbolisé par cet échange gestuel, permet une « manifestation collective d'attachement et de dévouement [qui] constitue l'esprit de corps »⁵⁸. Ce dernier résulte d'une très forte solidarité entre les membres du groupe qui est un élément déterminant du dépassement de soi. En situation conflictuelle, le militaire agit en premier lieu « au nom de la solidarité absolue avec le groupe militaire auquel il appartient et pour lequel sa mission revêt une importance vitale »⁵⁹. De ce fait, il est primordial, pour le bon fonctionnement des unités, de maintenir un esprit de corps fort qui passe par la ritualisation du quotidien et par la conduite d'actions collectives, mais aussi par un ensemble d'actions particulières dont l'analyse fera l'objet des chapitres suivants.

Ces échanges gestuels concrétisent l'importance accordée par les Troupes de Marine au don de soi, au sens du service, à l'abnégation ou à l'héroïsme. En outre, le maintien de

⁵⁶ Claude Javeau, *Sociologie de la vie quotidienne*, op. cit., p. 71.

⁵⁷ Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle*, op. cit., p. 75.

⁵⁸ André Thiéblemont (dir.), « Le fait culturel militaire : premiers repérages », in *Cultures et logiques militaires*, op. cit., p. 4.

⁵⁹ Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, op. cit., p. 174.

l'ensemble de cet état d'esprit repose sur un fonctionnement institutionnel particulier qui se traduit par des rapports hiérarchiques et par une organisation rituelle du quotidien en garnison. Cette organisation favorise la continuité d'une vie sociale en structurant le temps et les espaces. Dans la mesure où le chant accompagne certaines de ces actions ritualisées, il convient de les détailler afin de mieux percevoir leur sens.

La journée débute systématiquement par un rassemblement des groupes autour de leur chef, à l'échelle de l'escadron et/ou du peloton, pendant lequel les objectifs de la journée et de la période sont présentés ; c'est ce que les militaires appellent « le rapport ». C'est également le moyen pour le chef de saluer collectivement ses hommes. D'un point de vue visuel, les personnes se placent en ordre serré, qui désigne « l'organisation des mouvements individuels des soldats dans un cadre statique ou dynamique »⁶⁰, devant le bâtiment de l'unité. Ils se mettent au garde-à-vous pour la venue du commandant d'unité jusqu'à ce qu'ils reçoivent l'ordre de se mettre au repos, après quoi le chef fait son discours. Cette mise en place induit une perte des marques individuelles au profit du collectif. Elle montre une totale soumission du groupe envers le chef et contribue à la matérialisation de l'esprit de corps. La fin du rapport est, elle aussi, marquée par le garde-à-vous puis par l'expression du capitaine « à disposition des chefs de pelotons »⁶¹ qui font à leur tour leur rapport avant de dire « rompez les rangs », expression à laquelle les militaires répondent « marsouins », cri de reconnaissance des unités des Troupes de Marine. Ces modes d'expression ritualisés « constituent une sorte de “marché social et culturel” des comportements langagiers »⁶². Après cela, le service débute généralement par une séance de sport nécessaire à la bonne condition physique qu'exige le métier, mais également moment propice au resserrement des liens de fraternité par un soutien mutuel dans l'effort⁶³.

La fin de la journée est marquée par un nouveau rapport faisant le bilan des actions effectuées et donnant les ordres pour le lendemain, en précisant la tenue à revêtir, un éventuel changement d'horaire ou un déplacement hors du régiment (séance de tir...). Ainsi, le groupe est réuni au moins trois fois dans la journée autour d'une action commune et stéréotypée qui peut être considérée comme un rite puisqu'elle met « en œuvre des symboles et des valeurs

⁶⁰ Extrait du TTA 104, cité par André Thiéblemont, Christophe Pajon, *Le métier de sous-officier dans l'Armée de terre aujourd'hui*, Paris, C2SD (coll. Les documents du C2SD), 2004, p. 85.

⁶¹ Cette expression implique que la supériorité du capitaine est transmise aux chefs de pelotons à qui les militaires de grades inférieurs doivent alors se soumettre.

⁶² Patrick Charaudeau, « Langue, discours et identité culturelle », *op. cit.*, pp. 344-345.

⁶³ Les implications de ce type d'activités seront développées dans le chapitre 3.

signifiants au niveau collectif »⁶⁴, de la vie quotidienne dans le sens où elle est « *donnée* comme structure de la quotidienneté, et de son intrinsèque “socialité” »⁶⁵. Enfin, ce type de rassemblement peut aussi être observé à d’autres moments de la journée, lorsque le commandant d’unité a besoin de communiquer avec ses hommes, par exemple avant le début ou au retour d’une mission.



Illustration 11 : Rapport devant le 2^e escadron du RICM. Les soldats sont de retour d’OPEX et écoutent les dernières consignes de leur commandant d’unité avant de partir en permission. Sur la vignette de gauche, ils sont au « garde-à-vous », marque du début du rapport. Au centre, ils sont en position du « repos » pendant l’intervention du commandant d’unité. À droite, ils saluent et crient « marsouin » avant de se « disperser », 19 mai 2013 (collection du RICM).

Par ailleurs, les unités (escadrons et pelotons) sont systématiquement formées en ordre serré pour leurs mouvements à pied et en groupe, dans l’enceinte du régiment. Ce mode de déplacement très structuré se fait soit en silence, soit accompagné du chant, selon la volonté du chef de groupe et des circonstances. C’est par exemple le cas pour se rendre au réfectoire. Ce rite est généralement réservé aux « marsouins »⁶⁶ et aux caporaux des escadrons de combat, les militaires ayant un grade de caporal-chef ou plus n’y sont plus contraints, excepté le « personnel de service »⁶⁷, tout comme les membres de l’Escadron de Commandement et de Logistique (ECL), spécialistes non combattants dont les exigences de soumissions sont moins exacerbées, sans pour autant être moins importantes, mais elles passent par d’autres vecteurs propres aux différentes spécialités. Dans les unités de combat, où le rapport supérieur-subordonné est strictement unilatéral, les clivages hiérarchiques sont affirmés par un encadrement très poussé des moins gradés afin d’être tout à fait sûr de leur soumission, de leur intégration au corps militaire et de leur dévouement pour le groupe, en partie favorisés

⁶⁴ Martine Roberge, « En guise de conclusion, pour une relecture de nos rituels dans la société contemporaine », *Ethnologies*, vol. 28, n° 2, 2006, p. 214, cité dans Sidney-Eve Matrix et Pauline Greenhill (dir.), *Ethnologies*, 2006, vol. 28, n° 2, « Les noces en vrai », p. 214.

⁶⁵ Grégori Jean, « Fonctions du corps dans la ritualisation de la vie quotidienne », *Noesis*, n° 12, 2007, en ligne : <http://noesis.revues.org/index1333.html>.

⁶⁶ Marsouin désigne également, dans le langage militaire, les soldats de 2^e et de 1^e classes. C’est cette définition qu’il faut ici prendre en compte.

⁶⁷ C’est le sergent de semaine, qui, dans les faits, est souvent un caporal-chef (sauf lorsque l’escadron est de service, c’est-à-dire lorsque c’est lui qui assure la garde) qui emmène l’escadron à l’ordinaire.

par ce biais. En outre, la ritualisation de ces déplacements semble également répondre à une volonté de ne laisser aucun temps libre et « de rompre les communications dangereuses »⁶⁸ par une structuration précise de l'espace et du temps afin d'avoir un contrôle permanent sur les subalternes. L'institution prévient toute tentative de contestation ou de désordre par un « contrôle minutieux des opérations du corps »⁶⁹. Ainsi, elle assure « l'assujettissement constant de ses forces et leur impose un rapport de docilité-utilité, c'est cela qu'on peut appeler les "disciplines" »⁷⁰.



Illustration 12 : Déplacement en ordre serré en chantant dans l'enceinte régimentaire, 1^{er} escadron du RICM, 19 mai 2013 (collection du RICM).

En outre, cette pratique quotidienne de l'art du défilé met en évidence une volonté, de la part des différents groupes, de montrer leur puissance et leur efficacité aux autres unités par une suprématie du collectif sur l'individu, ce dernier acceptant de s'astreindre à un ensemble de « conduites d'entretien, qui visent la conservation du groupe comme réalité physique et comme image idéale »⁷¹. C'est donc une démonstration interne au régiment, avec une dépersonnalisation de ses membres, qui permet le jugement de la valeur des différentes unités sur la base des qualités esthétiques du défilé mais aussi du chant qui, s'il est énoncé selon certaines normes, inspire respect et humilité. En ce sens, il conviendra, dans la seconde partie

⁶⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 169.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Didier Anzieu, Jacques-Yves Martin, *La dynamique des groupes restreints*, op. cit., p. 37.

de ce chapitre, d'analyser plus en détail ces règles d'interprétation. Les répertoires associés à ces mouvements sont des « chants de marche », c'est-à-dire des pièces destinées à être chantées pendant une marche, bien que certaines d'entre-elles soient plus généralement entonnées au garde-à-vous.

Dans une acception large, on appelle « chant de marche » tout chant mesuré, pouvant accompagner ce mode de déplacement. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, cette expression désignait l'ensemble des chants qui étaient interprétés lors des mouvements à pied, de quelque nature que ce soit. Ils servaient à maintenir la cadence de mouvement, à faire passer le temps et à rendre l'exercice moins fastidieux. Cette expression désignait alors un répertoire de soutien à l'effort constitué de pièces très variées, allant de la chanson traditionnelle au chant militaire, en passant par les airs à la mode. Il ne correspond plus à ce qui est aujourd'hui désigné par ces termes au sein de l'institution et est devenu peu à peu obsolète depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, période marquée par de grands changements, aussi bien tactiques que sociaux, au sein de l'Armée de Terre. En effet, cette dernière s'est plus amplement motorisée à partir des années 1950 et les déplacements pédestres ont considérablement diminué, ces derniers étant alors peu à peu faits uniquement pour des raisons opérationnelles de discrétion interdisant toute manifestation sonore et entraînant la disparition de cette pratique. Le répertoire de représentation était, au début du XX^e siècle, exclusivement réservé à la musique instrumentale, désignée comme seule capable de retranscrire le faste de l'institution. En l'absence d'une musique, le défilé se faisait alors dans le plus grand silence.

Cet art vocal étant central dans la problématique de ce travail, il semble important d'analyser plus en détail les techniques qui lui sont associées dans ce contexte de représentation. En effet, son interprétation suit certaines règles. Afin de procurer au chant solennité, gravité et émotion, mais aussi afin de faire ressortir la masculinité de chacun des chanteurs par un timbre sombre, en opposition avec le timbre clair de la voix de tête, à connotation féminine⁷², les chanteurs doivent chanter fort, d'une voix de poitrine, en ouvrant exagérément la bouche, dans une tessiture grave. Ce dernier élément esthétique dans l'interprétation des chants militaires est particulièrement important dans la mesure où le « "grave" est fortement polysémique, induisant un caractère moral indissociable des notions de rituel, de sacré, de religiosité »⁷³, trois notions retrouvées dans les contextes

⁷² Nous verrons dans le chapitre 9 que ces techniques vocales ont également une fonction pédagogique autre que celle du chant proprement dit.

⁷³ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires*, op. cit., p. 77.

d'interprétation de ce répertoire, que ce soit dans un cadre public ou privé. Par ailleurs, cet ensemble de techniques constitue une démonstration de force et de puissance.

Le chant, s'il est bien su, facilite cette marche en soutenant la cadence mais la rend plus difficile s'il n'est pas correctement maîtrisé car les hésitations d'interprétation perturbent inévitablement sa stabilité rythmique. Il est également un moyen d'empêcher la prise de parole des personnels et ainsi de limiter les déviations par un contrôle permanent de ce qui peut être dit, mais aussi par une forme d'uniformisation. En effet, l'imposition de cette technique, qui implique un travail sur le timbre des voix pour obtenir une certaine unité sonore, induit une dépersonnalisation des individus au profit du groupe. En ce que la « voix est un élément essentiel du sentiment de soi »⁷⁴, elle est un élément important de l'identité de chacun. La travailler pour qu'elle corresponde à certaines normes, c'est montrer une adhésion à ces dernières et, par conséquent, exprimer une appartenance à un groupe en particulier. En outre, cette uniformité de voix est aussi un outil pour travailler l'unité du groupe par la collectivité du chant car ce dernier « soude les participants en un seul corps, accentue l'affectivité de l'être ensemble »⁷⁵. En ce sens, le chant revêt une importance capitale dans la constitution de l'esprit de corps. C'est un moyen efficace de lier dans un délai assez court, un grand nombre de personnes. De ce fait, il se révèle, non seulement, comme étant une expérience commune, au même titre que les activités d'entraînements, mais il a, en plus, la particularité d'inciter les personnes à s'effacer au profit du groupe. En effet, « dans le chant en commun existe une sorte de dilution de soi, le sentiment de se fondre au sein du groupe, de faire chœur avec les autres »⁷⁶, capacité individuelle fortement recherchée par l'institution puisqu'elle favorise le don de soi et améliore l'efficacité de l'unité dans ses activités militaires.

En définitive, tout, dans la quotidienneté des gestes, fait l'objet d'une attention particulière, que ce soit dans les rapports hiérarchiques ou dans la visibilité du groupe face aux autres. Les déplacements en ordre serré prennent la forme d'un défilé destiné au groupe plus large d'appartenance qu'est le régiment. Ils ont surtout vocation à exercer une pression sur les engagés pour les soumettre à un ordre établi et pour renforcer l'esprit de corps, contrairement aux défilés publics qui constituent un acte de communication avec l'extérieur. L'étude de ce mode de déplacement nécessite donc d'être approfondi et fera l'objet de la seconde partie de ce chapitre.

⁷⁴ David Le Breton, *Éclats de voix, une anthropologie des voix*, Paris, Métailié (coll. Traversées), 2011, p. 54.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁶ *Ibid.*

2. Du corps à l'esprit de corps

Dans l'art du défilé en chantant, la solidité du groupe passe par une sollicitation corporelle collective de ses membres et par une codification des gestes. Cet exercice impose une coordination des mouvements de chacun et montre, au-delà de son unicité, son uniformité. Ainsi, ces mouvements signent une particularité des groupes et peuvent être rapprochés des propos de Marcel Mauss, selon lesquels « la position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques »⁷⁷. En ce sens, il convient d'analyser les représentations physiques des unités, actions codifiées permettant la mise en exergue du corps d'armée grâce aux mouvements du corps de chaque engagé. Avant cela, il importe d'analyser les fondements, les circonstances et les codes qui régissent ces représentations militaires afin d'en comprendre les implications.

2.1. Le régiment ou la représentation d'un corps

Malgré sa pratique quotidienne, le déplacement en ordre serré est surtout l'apanage de rituels plus marqués. Ces derniers forment le cérémonial militaire dont les contours sont variables selon les circonstances. Celui-ci peut être public⁷⁸, comme c'est le cas pour la prise d'arme et le défilé, ou privé, comme par exemple au moment des Grandes Couleurs. Ces dernières, également appelées Couleurs Régimentaires, se déroulent selon la volonté du chef de corps, soit de manière irrégulière comme au RICM, soit systématiquement, comme au 6^{ème} BIMA. C'est une cérémonie destinée à rassembler l'ensemble du corps autour de la levée matinale des Couleurs, c'est-à-dire du drapeau tricolore. En plus d'un hommage collectif, cet événement est aussi fonctionnel en permettant la communication entre le commandement et la troupe, comme cela se fait au travers d'actions ritualisées dans de nombreuses entreprises. Toutefois, « l'expression très formalisée d'un rituel comme celui des couleurs et l'obligation pour les militaires d'y assister introduisent une grande différence, par rapport aux rituels informels tels qu'on peut les observer dans le privé. [...] Sa formalisation vise aussi à rappeler

⁷⁷ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, op. cit., p. 368.

⁷⁸ « Une cérémonie militaire revêt naturellement un caractère public lorsque les autorités officielles et la représentation nationale sont associées à leur déroulement ». *Esprit de corps, traditions et identité dans l'Armée de Terre*, État-major de l'Armée de Terre, Paris, septembre 2003, p. 12.

les valeurs qui s'inscrivent par ailleurs dans une histoire »⁷⁹, d'où la présence d'éléments symboliques comme le drapeau. Néanmoins, cette activité n'impose pas aux militaires le port d'une tenue de cérémonie. Ils se présentent avec l'un des deux uniformes quotidiens : la tenue de sport ou la tenue de travail.



Illustration 13 : Mise en place en chantant de la CCAS sur la place d'armes du 6^{ème} BIMA pour les Grandes Couleurs, 23 juin 2008.

Les Grandes Couleurs débutent par le rassemblement des unités avec leur mise en place successive au pas cadencé, généralement en chantant. L'ordre d'installation n'est pas institutionnellement prédéfini et ne respecte pas de logique particulière, bien qu'il suive plus ou moins une norme dans la pratique. La marche est porteuse de sens puisqu'elle donne à voir le groupe et permet une unification par un même mouvement fait simultanément par tous. En plus de favoriser le collectif, cette unicité ne laisse aucune place aux initiatives personnelles et facilite donc la soumission. C'est peut-être également pour cette raison qu'elle est entretenue quotidiennement dans les unités de combat. Par contre, pour les compagnies de soutien, c'est plus compliqué car elles ne se déplacent en ordre serré qu'occasionnellement. C'est ainsi que le commandement et les autres unités présentes ont considéré que la CCAS du 6^{ème} BIMA avait mal défilé (chant mal interprété et perte du pas) lors de sa mise en place pour les Grandes Couleurs au camp De Gaulle, trois semaines de suite, en octobre 2006, se dévalorisant aux yeux des autres formations. Cet état de fait a poussé le commandant d'unité à

⁷⁹ Luc Chelly, Jacques Capdevielle, Marc Lebreton, *Civilianisation de l'Armée de Terre*, Centre d'étude en sciences sociales de la Défense, 2000, p. 20.

planifier une séance de marche en ordre serré afin de réorganiser la troupe, à la fois physiquement, pour faire en sorte qu'elle s'accorde pour marcher d'un même pas, et psychologiquement pour susciter un regain d'intérêt de chacun pour le groupe. Il a attribué « la médiocrité de ces représentations »⁸⁰ à la venue du « 9 Charlie », c'est-à-dire la relève des personnels en mission de courte durée qui ne connaissaient pas forcément le chant et qui, selon leur arme d'origine ne défilent pas tout à fait au même tempo. En effet, bien que le pas dans l'Armée de Terre soit réglementé à 120 pas par minute (plus ou moins 10), sauf pour la Légion Étrangère qui va à 88 pas⁸¹, les Troupes de Marine ont tendance à défiler trop lentement, ce qui est une manière pour eux de se rapprocher de la Légion Étrangère et de marquer leur élitisme, mais aussi une manière de se distinguer et de donner à leur représentation plus de solennité, cette dernière s'exprimant « alors par la lenteur, aussi bien dans les déplacements (processions, défilés) que dans le tempo musical lui-même (Launay 1993 : 79) »⁸². Cet exemple montre à quel point la performance du défilé en chantant est dépendante de l'unité du groupe et de la normalisation de chacun de ses membres. Ainsi, l'acte de représentation mobilise les corps « dans le seul but d'en faire un membre compétent et efficace de la société. Embrigadé, surveillé et contrôlé dans les institutions sociales, le sujet façonne ses mouvements selon les codifications et les ritualisations qui lui sont imposées. Il intériorise la surveillance et le contrôle exercé d'abord de dehors, de sorte qu'il fonctionne ensuite à l'intérieur de l'individu, dans sa propre régie »⁸³. Dans le même temps, cette marche matérialise symboliquement l'intégration de nouveaux venus dans le groupe. En ce sens, les déplacements ritualisés « confirment et intensifient les sentiments d'homogénéité »⁸⁴.

En outre, le fait de chanter permet à la troupe de faire savoir qui elle est et qu'elle se déplace vers la place d'armes puisqu'à chaque unité est associée une pièce en particulier.

⁸⁰ Propos recueillis auprès du Commandant d'unité à l'issue de la séance d'ordre serré au 6^{ème} BIMA, Libreville, 26 octobre 2006. Il a ajouté à ce propos les éléments qui l'ont incité à organiser cet exercice : « Par ailleurs, on passe pour des "cons" avec notre mise en place en chantant mal faite, il fallait donc y remédier. Personne n'est content lorsque la mise en place ne se fait pas correctement car c'est notre image qui apparaît au travers de cette prestation, on est en représentation devant les autres compagnies. Et puis, les Grandes Couleurs le lundi matin c'est un moyen de réunir toute la compagnie ou presque, puisque environ 95% des personnels y sont présents, seuls ceux qui sont d'astreinte en sont dispensés. C'est donc un moment propice à la réunification des sections très spécialisées et scindées dans une Compagnie de Commandement où il est difficile de créer un esprit de corps. »

⁸¹ Cf. Directive sur les traditions et le cérémonial, EMAT, Paris, juillet 2001, p. 8, en ligne : <http://fr.scribd.com/doc/31808004/Directives-sur-les-traditions-et-le-ceremonial-dans-l-armee-de-terre-France-2001>.

⁸² Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires*, op. cit., p. 79.

⁸³ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes, Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Economica (coll. Anthropos), 2004, p. 268.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 269.

Selon Paul Zumthor, le chant valorise « la présence physique du locuteur »⁸⁵, « dans le chant elle [l'unité] s'affirme, revendique la totalité de son espace »⁸⁶ et sa légitimité à servir. Lorsque les unités chantent pour se mettre en place, une forme de joute musicale s'instaure car l'interprétation consiste en une véritable représentation⁸⁷. L'installation des unités produit une chaîne de performances dans la mesure où le chant apparaît comme un système de communication entre les différents escadrons (ou compagnies). Ainsi, l'unité ayant le mieux réussi son interprétation, selon les critères imposés par le groupe, est considérée comme étant la plus opérationnelle car elle a su montrer une unité parfaite où chacun aura donné le meilleur de lui-même. Les militaires interrogés précisent qu'une personne qui n'est pas disposée à « se donner à fond pour chanter n'est pas digne de confiance sur un théâtre d'opération car on n'est pas sûr qu'elle sera prête, à ce moment-là, à tout donner pour son groupe »⁸⁸. C'est l'investissement de chacun pour le collectif qui est évalué au travers de cette performance. En effet, la posture, la puissance vocale montrent, non seulement une certaine capacité physique, mais surtout un état d'implication plus ou moins important du militaire qui constitue un moyen d'évaluation de son dévouement. Ce jugement n'est pas fait par le chef mais bien par l'ensemble des soldats qui n'hésitent pas, après le défilé, à faire remarquer l'impression d'un manque d'investissement ou, au contraire, une interprétation qui a su procurer émotion et « les frissons dans le dos »⁸⁹. Les militaires font donc un rapprochement entre la performance chantée et l'aptitude au combat car cet investissement dans le chant est synonyme, à leurs yeux, d'une intégration de leurs valeurs, dont le don de soi est omniprésent⁹⁰. Ainsi, la façon de représenter son corps détermine le degré d'acquisition des normes et les gestes sont le moyen de les communiquer.

« Grâce à l'acquisition mimétique d'une compétence gestuelle, l'homme intériorise les normes et les valeurs institutionnelles, et les rapports de force sociaux. Les gestes aident à mettre les mouvements, les espaces ainsi que les positions des corps en forme, et à mettre les relations avec les autres en scène. D'un côté, ils sont les gardiens des traditions et du pouvoir ; et de l'autre, ils sont ouverts à la créativité et à une nouvelle mise en forme. Les rituels sont des actes symboliques et scéniques du corps. En tant

⁸⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 178.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cf. *infra* chapitre 4.

⁸⁸ Témoignage d'un militaire du 3^{ème} RPIMa en mission au 6^{ème} BIMA, Libreville, 5 octobre 2006.

⁸⁹ Expression utilisée par les militaires pour qualifier les sensations ressenties lors d'une interprétation « réussie » d'un chant.

⁹⁰ Cf. *infra* chapitre 4 pour l'analyse de cet aspect textuel du chant.

qu'expression d'un savoir rituellement acquis, ils mettent en scène, organisent et structurent l'agir social. Ils canalisent l'agressivité et procurent de la sécurité. Dans leur arrangement scénique, ils expriment les hiérarchies et les rapports de force. Les rituels donnent une expression physico-sensible aux valeurs et aux normes sociales. »⁹¹

L'installation des unités sur la place d'armes est sous la responsabilité de l'officier supérieur adjoint (OSA). Lorsque celle-ci est faite, le chef de corps arrive, l'OSA se met au garde-à-vous et lui signifie « mise en place terminée, à vos ordres mon Colonel ». Ils se saluent mutuellement, avant que l'OSA aille prendre place dans son rang. C'est seulement après que peut débuter la cérémonie des Couleurs. Cette dernière se fait en présence des unités au garde-à-vous et se traduit par la levée du drapeau par les personnels de garde, accompagnée de la sonnerie qui lui est associée, directement suivie par l'interprétation du premier couplet et du refrain de *La Marseillaise* par l'ensemble des militaires présents sur la place d'armes. Parfois, le chef de corps demande d'enchaîner avec le chant régimentaire, moyen d'affirmation identitaire collective et de solennité qui permet de montrer symboliquement une certaine solidarité au sein de la troupe, à l'origine du renforcement de l'esprit de corps. Le chant régimentaire peut également être interprété à l'arrivée du chef de corps⁹².

« Il est toujours chanté au Garde-à-vous et est quelque chose de très respecté. Il constitue un symbole, à un degré moins élevé que le drapeau mais il reste quelque chose d'important. Il est identitaire et historique, il est le seul chant qui parle du 8 [8^{ème} RPIMa]. Il a été écrit dans les années 1970. Il est important aussi parce que les compagnies n'ont pas de chant propre. »⁹³

Son interprétation est donc une action commune à tous les membres du régiment. Elle leur permet d'atténuer les clivages marqués entre les unités lors de leur installation, au profit d'une expression des valeurs qui contribuent « à fortifier l'image du régiment et l'identité dans laquelle il se reconnaît »⁹⁴. Ce genre de pratique est mis en œuvre pour favoriser une certaine proximité, également pour faire en sorte que les individus se sentent plus impliqués

⁹¹ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 26

⁹² Les utilisations de ce chant, bien que normalement réglementées, sont variables d'une unité à une autre. Ainsi, au 8^{ème} RPIMa, il peut être interprété à la fin des Grandes Couleurs, ce qui n'est pas le cas au RICM. Il peut également être chanté à la fin des grands rassemblements, après l'hymne des Troupes de Marine.

⁹³ Témoignage d'un militaire du 8^{ème} RPIMa en mission au 6^{ème} BIMa, Libreville, 15 novembre 2006.

⁹⁴ *Esprit de corps, traditions et identité dans l'Armée de Terre*, op. cit., p. 15.

dans leurs actions et plus à même de se dévouer pour leur groupe. Après cette action collective et unificatrice, le chef de corps fait son rapport en faisant le bilan de la période passée et en indiquant les objectifs pour celle à venir, puis termine en disant « personnels à disposition des commandants d'unités », ces derniers faisant ensuite rapidement le point avec leur groupe avant d'entreprendre leurs activités militaires mais, le plus souvent, le rapport est suivi d'une séance de sport où l'unité élémentaire est au complet alors qu'habituellement, elle se fait par unité primaire.

En outre, les Grandes Couleurs permettent de resituer les actions de chacun dans la tâche globale du groupe et de répondre à « une quête de sens » des militaires. Par ailleurs, elles mettent fin à une période et marquent le commencement d'une nouvelle par un processus stéréotypé et systématique. Enfin, elles s'apparentent au rituel « par le morcellement qui en caractérise les procédures »⁹⁵, par l'utilisation d'un certain nombre de symboles, mais également par le fait que le rituel est « initiatique et éducatif. Il transmet des modes de faits et de pensées, des identités précises par la transmission de connaissances, mais aussi de règles de vie, de savoir vivre ou encore de présentation de soi »⁹⁶. Ces rassemblements ne peuvent donc pas être assimilés à une simple réunion de travail. Dans le même temps, les Grandes Couleurs ne peuvent être considérées comme des cérémonies proprement dites, même si elles font partie intégrante de la ritualité militaire, dans le sens où les cérémonies « sont destinées à impressionner les hommes, et les revues, à leur donner confiance par l'importance des rassemblements qu'elles provoquent »⁹⁷. En outre, la cérémonie revêt un caractère plus solennel et intègre la notion de représentation à un public extérieur au régiment. Les militaires qui y participent sont en tenue de tradition ou de défilé sur lesquelles l'ensemble des éléments symboliques caractérisant les individus sont présents : attributs d'armes, de régiment et d'unité, grade, décorations personnelles et régimentaires, ceinture écarlate (seulement sur la tenue de tradition) et épaulettes couleur jonquille pour les militaires du rang. Ils sont en armes, d'où l'appellation « prise d'armes ». Cette dernière est « l'expression d'un hommage rendu par les armes aux grands événements de la vie nationale »⁹⁸ et représente, avec le défilé, le type de cérémonie militaire le plus courant.

Les circonstances de la prise d'armes peuvent être variables. Les raisons les plus fréquentes de sa tenue sont la venue d'une personnalité importante et la commémoration où

⁹⁵ Pierre Bonte, Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., entrée « Rite », p. 631.

⁹⁶ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 62.

⁹⁷ André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, op. cit., p. 598.

⁹⁸ Jacques Fouchier, « En prendre pour son grade », in *La Boulite, Coutumes en Deux-Sèvres*, La Crèche, Geste, 1994, p. 96.

elle est jugée comme un « instrument et [une] expression du pouvoir »⁹⁹. Les fins et les significations de la cérémonie sont donc différentes de celles des Grandes Couleurs bien que les sollicitations corporelles soient plus ou moins les mêmes. Lors des rassemblements internes, les militaires cherchent à montrer leurs valeurs au travers des déplacements et du chant, tandis que lors des représentations publiques, « ils théâtralise la scène militaire tout en développant des effets de masque : ils captent le regard et le fixent sur des apparences »¹⁰⁰. Afin de donner une image conforme aux volontés institutionnelles, la prise d'arme et le défilé sont très réglementés et suivent une organisation stéréotypée où l'aspect visuel tient une place centrale : « Un régiment défile en compagnies, chaque compagnie défile en “carrés”, comportant autant de rangs que de colonnes. »¹⁰¹ Les officiers et sous-officiers se placent au premier rang de chaque carré. Les soldats forment le « toit », c'est-à-dire qu'ils se positionnent du plus grand au plus petit, afin que leurs têtes forment une pente de l'avant vers l'arrière et du milieu vers le côté. Pour cela, ils se réfèrent à l'« homme de base », c'est-à-dire à « l'homme du premier rang faisant face à une direction déterminée et sur laquelle une troupe qui se rassemble fixe son alignement. L'homme de base est choisi soit à gauche, soit à droite »¹⁰². C'est généralement cette même personne qui sert de « guide »¹⁰³ lors de la mise en mouvement.

Les défilés publics, successifs à une prise d'armes, se font, le plus souvent, accompagnés d'une musique militaire, enregistrée ou non, plus rarement en chantant. Toutefois, cette pratique tend à se développer, comme en a témoigné la cérémonie du 14 juillet 2011 sur les Champs-Élysées à Paris, où quatre unités¹⁰⁴, ont défilé pour la première fois en chantant. Néanmoins, ce développement est tout relatif puisque l'expérience n'a pas été renouvelée les années suivantes. Selon les circonstances, le défilé est pratiqué dans un but de démonstration ou de déplacement, par exemple du lieu de la prise d'arme au monument aux morts. Le 14 juillet est l'occasion du défilé le plus important, mettant en avant l'ensemble des armes, des armées et des écoles militaires présentant les nouveaux matériels et les forces

⁹⁹ André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, op. cit., p. 162.

¹⁰⁰ André Thiéblemont (dir.), « Les paraîtres symboliques et rituels des militaires en public », in *Culture et logique militaire*, op. cit., p. 164.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰² Extrait du TTA 104, *Règlement de l'ordre serré et des prises d'armes*, titre 2 : *L'école de l'ordre serré*, p. 7, en ligne : <http://www.adjsp67.com/LinkClick.aspx?fileticket=BvCuTxksVQ8%3D&tabid=158>.

¹⁰³ Le « guide » est « l'homme du premier rang, marchant dans une direction déterminée et sur lequel une unité qui se déplace fixe son alignement et son allure. », *Ibid.*

¹⁰⁴ Les unités qui ont défilé en chantant sont l'ENSOA, l'EMIA (École Militaire Interarmes), le 1^{er} REI (Régiment Étranger d'Infanterie) et le 2^{ème} RIMa, soit deux écoles où le chant est un élément de formation des militaires (notion abordée dans la troisième partie de ce présent travail), un régiment de la Légion Étrangère, dont le concours dans l'adoption de cette pratique a été déterminant et une unité des Troupes de Marine.

militaires opérationnelles, faisant prévaloir le prestige de l'institution. Les cérémonies du 11 novembre et du 8 mai ne peuvent « en revanche accueillir durablement de grandes démonstrations militaires : [elles] symbolisent en effet la paix plus que la victoire sur un adversaire devenu allié et partenaire »¹⁰⁵. Plus que la démonstration armée, ce rapport à la paix est surtout un hommage aux morts pour la France et aux valeurs qu'ils ont défendues¹⁰⁶ avec la présence des symboles institutionnels : uniforme, attributs, insignes et drapeau. Ces cérémonies rappellent la mémoire des héros militaires et les honorent. Dans le quotidien des engagés, ces héros ne sont pas considérés comme étant fondamentaux, surtout pour les jeunes¹⁰⁷. Néanmoins, y faire référence joue un rôle important dans la construction identitaire du groupe. En effet, par cette composante, la prise d'armes, en plus de permettre un regroupement des engagés et ainsi de favoriser l'esprit de corps, fait « exister concrètement un espace quasi familial fondé sur un imaginaire de l'ancestralité »¹⁰⁸, lui-même générateur de l'entraide essentielle dans ce métier. Par ailleurs, la prise d'armes rappelle les valeurs associées à la mort de ces hommes.

Quelle que soit la raison qui motive un déplacement ou un positionnement en ordre serré, la sollicitation du corps joue un rôle prépondérant dans le rituel de regroupement permettant la représentation du groupe. C'est par lui qu'un certain nombre de messages et de valeurs sont véhiculés. C'est également dans ce type de rassemblements, consacrés à la représentation des unités, que le rapport à l'autre, nécessaire à l'affirmation identitaire du groupe, se fait de la manière la plus flagrante. En outre, cette action permet de montrer une masse unie et indivisible, où « le corps est le relieur de l'énergie collective. À travers lui chaque homme est inclus au groupe »¹⁰⁹. Ces rassemblements ont donc pour fonction le maintien du lien social entre les personnels. En effet, le corps individuel est effacé au profit de ce corps collectif, tout d'abord par un placement par taille afin de favoriser l'homogénéité visuelle de l'ensemble. André Thiéblemont considère que cette esthétique constitue une

¹⁰⁵ André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire, op. cit.*, entrée « cérémonies militaires », p. 162.

¹⁰⁶ L'élargissement de l'hommage du 11 novembre à l'ensemble des « morts pour la France », quel qu'en soit le théâtre, souhaité par le Président de la République Nicolas Sarkozy en 2011 rend d'autant plus visible le sens de ces commémorations.

¹⁰⁷ Selon eux, « l'Ancien est important mais ce n'est pas un mythe au point d'aller le vénérer tous les jours sur sa tombe, il représente plus une ambiance, un état d'esprit à avoir ». Propos recueillis auprès d'un première classe du 3^{ème} RPIMa en mission au 6^{ème} BIMA, Libreville, 15 février 2007. C'est ce type de réponse qui est ressorti le plus fréquemment à la question « L'Ancien est-il une figure importante dans votre quotidien ? ».

¹⁰⁸ Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », in Pierre Cenlivre, Daniel Fabre, Françoise Zonabend (dirs.), *La fabrique des héros*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 22.

¹⁰⁹ David Le Breton, *La sociologie du corps, op. cit.*, p. 35.

« forme unique »¹¹⁰ ne permettant pas de montrer « le corps militaire dans la diversité de ses différenciations hiérarchiques et fonctionnelles »¹¹¹. Néanmoins, un clivage hiérarchique entre la troupe et son commandement persiste puisque ce dernier se positionne en tête et quelle que soit sa taille. Le chef se démarque également en se mettant en marge, à droite de son peloton ou centré, trois pas devant s'il s'agit d'un escadron. Le défilé affiche donc des militaires unis derrière leur chef et non une fonte de ce dernier au sein de ses hommes. Par ailleurs, un espace bien délimité est laissé entre chacun des engagés afin qu'ils se meuvent sans gêne. Dans chaque colonne, la longueur du bras et la main tendue doit tout juste frôler le camarade placé devant. Sur chaque rang, la distance est également évaluée en fonction du bras tendu de la même manière que dans la colonne, ou déterminé « au coude à coude. Cet intervalle se mesure en plaçant le poing gauche sur la hanche, la paume en arrière, le poignet tendu, et en effleurant du coude gauche le bras droit du voisin »¹¹².



Illustration 14 : Défilé public du 3^{ème} Escadron du RICM, Place d'Armes de Poitiers, 11 novembre 2013.

Par une mise en place conforme aux normes institutionnelles, l'unité montre son attachement au respect hiérarchique mais aussi aux valeurs disciplinaires nécessaires à l'activité militaire. Elle efface l'individualité de chacun par des mouvements stéréotypés et synchronisés, mais aussi par l'interprétation collective d'un chant représentatif du groupe. Ce dressage corporel contribue à la diffusion d'une image conforme qui ne concerne pas

¹¹⁰ Expression empruntée à André Thiéblemont (dir.), « Les paraîtres symboliques et rituels des militaires en public », in *Culture et logique militaire*, op. cit., p. 189.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Extrait du TTA 104, op. cit., p. 8.

seulement la représentation et l'unification du groupe. Une certaine dynamique des corps est cultivée quotidiennement et constitue un véritable langage au sein de l'institution.

2.2. Une sollicitation corporelle au service du corps d'armée

La ritualisation des gestes alimente l'image du groupe qui est valorisée par l'expression du courage et de l'opérationnalité par la démonstration de capacités physiques importantes. Une forme de rigueur se dégage au travers de la posture, l'habillement, les attributs et l'apparence physique du militaire. « La présentation physique de soi »¹¹³ reflète une bonne aptitude mentale dans la mesure où elle « semble valoir pour une présentation morale »¹¹⁴. De ces éléments transparaît la soumission de l'engagé aux valeurs et aux principes moraux qui fondent le système militaire, sans pour autant en dévoiler les motivations. De cette manière, les militaires du rang affichent leur ralliement et la mise à disposition de leurs compétences à leur chef chargé de centraliser les prises de décisions. Cette distinction, entre le chef et les subalternes, s'observe dans la structure du regroupement décrite précédemment, avec des nuances dans la tenue mais surtout un positionnement distinct de ces deux catégories de personnels. En ce sens, l'organisation physique du rassemblement qu'il ait, ou non, une vocation cérémonielle, acquiert une fonction symbolique en étant « un reflet instrumentalisé de la structure sociale »¹¹⁵ du groupe.

Cette organisation met également en évidence l'aspect athlétique et résistant du corps qui doit pouvoir supporter les conditions de vie précaires inhérentes à une situation de conflit. En effet, c'est ce corps qui est malmené voire meurtri à la guerre. En conséquence, il doit être solide et endurci. Ainsi, le groupe exploite la pratique du défilé, aussi bien dans son aspect visuel par la marche que dans son aspect sonore par le chant, pour montrer sa force, son courage, sa bravoure ou son excellence, mais aussi sa masculinité. La pratique intensive du sport est un moyen de préparer physiquement les militaires à cette éventualité guerrière. Le culte du corps viril « sculpté de l'intérieur par le muscle »¹¹⁶ tient une place importante dans leur pensée et ils lui confèrent une grande valeur. En outre, le corps alimente l'imaginaire militaire puisqu'il représente la force ou la faiblesse. Il est l'outil de travail du soldat dont l'union de son être avec celui des autres donne naissance au « corps d'armée ». Le montrer

¹¹³ David Le Breton, *La sociologie du corps*, op. cit., p. 97.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Pierre Bonte, Michel Izard (dirs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 691.

¹¹⁶ France Borel, *Le vêtement incarné, les métamorphoses du corps*, Calmann Lévy (coll. Essai société), 1992, p. 210.

vaillant et puissant est donc prépondérant pour montrer la valeur militaire du soldat et, par extension, celle de son groupe d'appartenance. Selon Pierre Bourdieu, la force physique apparaît comme une « dimension fondamentale de la virilité »¹¹⁷. Les pratiques sportives quasi quotidiennes, en plus de forger une musculature suffisante à l'activité militaire, sont perçues par les personnels comme étant nécessaires au maintien de cette apparence mais surtout à l'expression des valeurs qu'ils portent telles que la maîtrise du danger ou la notion de défense. Il n'est pas rare d'entendre, entre les soldats, des comparaisons fondées sur leurs capacités et leur apparence corporelle¹¹⁸. Les plus musclés et les plus endurants suscitent une certaine admiration de la part de leurs camarades, ces derniers allant jusqu'à les considérer comme plus performants dans leur travail quotidien. Ainsi, la capacité physique des militaires constitue « une plus-value de signification symbolique et réelle, favorisant leur identification au statut de soldat »¹¹⁹. En ce sens, ce rapport à la corporéité est un marqueur social important pour les militaires qui l'expriment symboliquement dans leur répertoire chanté.¹²⁰



Illustration 15 : Marsouin du RICM entretenant sa condition physique en OPEX. On peut remarquer la présence d'un tatouage et la coupe de cheveux réglementaire, avril 2012.

La valorisation physique passe, dans ces unités à fort potentiel opérationnel (surtout chez les parachutistes où cette réalité a été plus observée qu'au RICM) par un recours quasi systématique au tatouage (dont les représentations sont des figures tribales ou fantastiques,

¹¹⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 447.

¹¹⁸ Les parachutistes du 8^{ème} RPIMa, observés en activité opérationnelle au 6^{ème} BIMa de Libreville, s'épilent presque tous les jambes pour que, selon eux, « les muscles soient mieux dessinés ».

¹¹⁹ Jean-François Léger, *Les jeunes et l'armée*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 220.

¹²⁰ Cf. *infra* chapitres 4 et 5.

telles que le dragon), forme d'expression à la fois virile et marginale qui rappelle les pionniers. En effet, cette impression cutanée est une forme d'expression considérée, dans la conscience collective occidentale, comme un élément caractéristique de déviance ou de marginalité, que l'on trouve plus fréquemment dans des milieux clos tels que la prison ou l'armée. En dehors du milieu carcéral, ce sont « les militaires qui traditionnellement se font le plus tatouer »¹²¹. Cette démarche est faite, le plus souvent, dans les premières années d'engagement par les militaires du rang. Elle peut s'expliquer par la vie de caserne à laquelle ils sont tous soumis et par les contraintes nouvelles qu'ils rencontrent lors des missions à l'étranger où leurs libertés sont tout à fait restreintes. Par ailleurs, dans cette volonté de domination du corps exprimée par les militaires, le tatouage prend une dimension symbolique. Il est perçu comme étant le fruit d'une supériorité de l'esprit sur le corps qui se trouve alors modelé selon les volontés de la personne. Cet assujettissement physique permet à l'individu de faire état d'une certaine force et de se mesurer aux plus anciens qui, eux-mêmes arborent des tatouages. Ainsi, cette pratique peut être considérée comme une stratégie identitaire par imitation. « Le tatouage manifeste l'identification à un groupe de référence et remplirait ainsi parfois le rôle d'initiation »¹²², pour des jeunes engagés confrontés à une perte de repères antérieurs et à un nouvel environnement. Hervé Tenenhaus pense que « la crise identitaire incite au tatouage »¹²³ dans la mesure où ce dernier permettrait à une personne de s'intégrer à la communauté où « le tatouage en soi devient un signe de conformité »¹²⁴. Enfin, cette pratique peut également être attribuée à une influence des ressortissants des îles françaises du Pacifique, nombreux dans les rangs de ces unités (en comparaison avec les autres armes), pour qui l'acte de marquage est, en lui-même, porteur de sens liés à leurs pratiques ancestrales. Pour eux, ces tatouages sont des éléments de beauté et de séduction, mais également un signe de virilité. « Par la douleur qu'il suscite, le tatouage est aussi une preuve de résistance. »¹²⁵ Ces deux derniers éléments font implicitement référence à la force physique et mentale de l'homme guerrier dont l'image influence très certainement le choix de graphismes tribaux de ces militaires.

Cette pratique est synonyme d'une certaine marginalité du marsouin à l'égard de la société civile métropolitaine. En effet, le marsouin aspire non pas à sa réussite personnelle,

¹²¹ Lieven Vandekerckhove, *Le tatouage, sociogenèse des normes esthétiques*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant (coll. Intellection, 2006), p. 62.

¹²² *Ibid.*, p. 23.

¹²³ Hervé Tenenhaus, cité par L. Vandekerckhove, *Le tatouage, sociogenèse des normes esthétiques*, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁴ Samuel-M. Steward, *Bad Boys and Tough Tattoos. Asocial History of the Tattoo with Gangs, Sailors and Street-Corner Punk 1950-1965*, New-York-London, The Howard Press, 1990, p. 65.

¹²⁵ France Borel, *Le vêtement incarné, les métamorphoses du corps*, *op. cit.*, p. 155.

mais à être confronté au danger et à la violence. Il est réputé comme étant « une tête brûlée ». De ce fait, il est mis à l'écart de la société, position qu'il assume et revendique dans certains chants, comme dans *Le fanion de la Coloniale*, avec le texte « on nous appelle les fortes têtes, on a mauvaise réputation »¹²⁶. En outre, manipuler les armes et être habilité à donner la mort implique, de la part de plusieurs catégories de population, une non-considération et un mépris pour ces personnes alors qualifiées de non fréquentables. Pour d'autres, ces marques inspirent au contraire une forme de respect. Dans tous les cas, un clivage se dévoile entre le soldat des Troupes de Marine et le civil qui se manifeste notamment par le biais de cette apparence physique différente, témoin d'aptitudes morales particulières.

D'une manière plus évidente que le tatouage, le défilé et, plus généralement, toutes les postures et attributs physiques propres à l'armée, sont les témoins de cette différenciation. D'une façon tout à fait explicite, la coupe de cheveux est probablement le signe le plus visible mais surtout le plus réglementaire. En effet, l'institution oblige à une apparence capillaire précise dont il n'est pas possible de se défaire en dehors du service et qui favorise inévitablement un clivage avec la société civile, surtout lorsque la mode du moment incite à une chevelure très différente, notamment avec des coupes relativement longues, mais également entre les armes. En effet, une réglementation générale à l'Armée de Terre existe¹²⁷ mais elle reste peu précise et les Troupes de Marine offrent moins de liberté en précisant la longueur des cheveux. Il est de rigueur d'arborer une coupe la plus courte possible sur les côtés (tondeuse sans sabot) et légèrement plus longue sur le dessus, proportionnellement au grade ou à l'ancienneté. Elle peut aller de cinq millimètres environ à plusieurs centimètres, tout comme la possibilité de laisser une mèche plus longue sur le devant. La longueur des cheveux visibles avec la coiffure, c'est-à-dire sur les côtés, au-dessous du béret, du képi ou du calot, est donc la même pour tous, quel que soit le grade ou l'ancienneté et apparaît comme une non-distinction possible des militaires en représentation. Le port d'une chevelure très

¹²⁶ Cf. *infra* chapitre 7 pour l'analyse de ce chant.

¹²⁷ Bulletin officiel des armées, édition chronologique, partie permanente, Armée de Terre, Instruction n° 201710/DEF/SGA/DFP/FM/1, d'application du décret relatif à la discipline générale militaire, du 4 novembre 2005, p. 12, en ligne :

http://www.formation.terre.defense.gouv.fr/PJ/Documents/VotreEspace/Savoirvivre/references/decret_discipline_generale_militaire.pdf

« L'aspect de la chevelure dépend essentiellement de la morphologie de chaque individu, de la contexture de ses cheveux et du soin qu'il apporte à leur entretien. L'attention sera portée principalement sur l'aspect net et soigné de la chevelure et sur sa compatibilité avec le port de la coiffure. S'il n'est guère possible de fixer dans le détail des normes d'application systématiques pour l'ensemble des militaires, les règles qui suivent, applicables au militaire masculin, donnent des critères d'appréciation et des limites : l'épaisseur ne doit pas être telle que le bandeau de la coiffure réglementaire y laisse une marque ou provoque une saillie des cheveux ; la coupe doit être dégradée et, dans le cou, s'arrêter au plus bas à mi-chemin entre le niveau du bas de l'oreille et le col de la chemise ou le col amovible ; les pattes doivent être droites, de faible épaisseur ; elles ne doivent pas s'étendre en dessous d'une ligne tracée à mi-hauteur de l'oreille. »

courte dans sa partie visible, en dessous du couvre-chef, est un signe distinctif pour les Troupes de Marine où plus les cheveux sont courts, plus la personne est assimilée, ou assimilable, à une unité d'élite, alors que les coupes plus longues discréditent la capacité opérationnelle de l'individu¹²⁸. Cet intérêt donné à une chevelure quasi inexistante vient de la culture de l'arme. En effet, à l'époque coloniale, l'armée métropolitaine arborait une coupe de cheveux relativement longue tandis que les marsouins devaient couper leurs cheveux le plus court possible pour des raisons d'hygiène dans les pays chauds où ils servaient. Ils ont alors gardé cette marque distinctive et attachent une grande importance à conserver une coupe plus courte que dans les autres armes pour afficher symboliquement leur supériorité opérationnelle à l'étranger¹²⁹.

Cette coupe de cheveux, par l'harmonisation qu'elle induit entre les personnes, à une échelle encore bien plus conséquente que le tatouage, permet l'intégration de l'individu au groupe et contribue à une expression d'unité. Néanmoins, la tonte des cheveux symbolise aussi la soumission et la suppression d'une certaine forme de liberté. Cela laisse entendre que, dans l'imaginaire militaire, l'efficacité d'une arme est fonction de la docilité des engagés, notamment des militaires du rang les moins expérimentés. En leur coupant ainsi leurs cheveux, l'institution leur ôte une part de leurs particularités physiques mais également le pouvoir, la puissance et la force individuelle qu'ils peuvent symboliser. Ceci expliquerait pourquoi l'armée est plus tolérante vis-à-vis de diverses formes de fantaisies telles que la mèche plus longue sur le front au fur et à mesure que le militaire acquiert de l'ancienneté et monte en grade. Cette distinction montre alors le pouvoir du cadre sur ses subalternes et affiche son statut social sous une forme tout aussi permanente que les attributs qu'il porte sur son uniforme. Ainsi, même lorsque les personnels sont en tenue de sport, ou lors d'activités en tenue civile, il reste assez aisé de distinguer le rang social de chacun¹³⁰.

Les marquages corporels ne sont pas les seuls éléments effectués dans un but d'unité institutionnelle ou implicite. L'utilisation du corps, par le biais des postures, est également codifiée et travaillée afin d'intégrer des automatismes spécifiques qui se mettent en place

¹²⁸ Il n'est pas rare d'entendre dire des personnels dont les cheveux commencent à être un peu plus longs qu'ils ont « une coupe de métro », sous-entendant ainsi la « médiocrité » de ces derniers et la régression de l'individu s'il n'y remédie pas très vite. Étant donné son importance, cette coupe de cheveux constitue un véritable rite de passage lors de l'intégration des militaires qui sera abordé dans le chapitre 9.

¹²⁹ Les personnels féminins ne sont pas contraints à une coupe de cheveux standardisée mais doivent, dès lors que leurs cheveux sont suffisamment longs, les attacher en chignon d'une apparence spécifique. De ce fait, les cheveux mi-longs sont assez peu tolérés dans le sens où il est difficile de contenir leurs mouvements. Ceci pose un problème à la fois esthétique et pratique, notamment pour porter le béret qui glisse sur une telle chevelure.

¹³⁰ Par exemple, un militaire du rang, au grade de caporal-chef de première classe, s'est laissé pousser la mèche sur le front en OPEX. À son retour en France, ses collègues lui ont dit « t'es passé adjudant ou quoi ?! », RICM, Poitiers, 19 mai 2013.

naturellement, même en dehors du contexte militaire. C'est le cas de la droiture mais aussi de la position des mains dans le dos au repos (y compris lors des déplacements individuels à condition que le militaire ne porte pas quelque chose) ou encore du regard fixe, « symbole de politesse à l'armée et d'impolitesse dans le civil »¹³¹, mais aussi de la tête qui se doit d'être haute en symbole de courage et de fierté¹³².

La voix ne fait pas exception à ce modelage corporel et doit également répondre à une certaine norme afin d'être reconnue comme conforme aux prescriptions institutionnelles. En effet, les critères de la masculinité doivent transparaître dans la voix. Bien qu'elle soit quotidiennement sollicitée dans les rapports verbaux entre les personnels, c'est par le chant qu'elle apparaît au grand jour et qu'elle peut faire l'objet d'un jugement¹³³. Il est alors exigé des hommes¹³⁴ qu'ils chantent d'une voix de poitrine, grave et solennelle pour permettre l'expression symbolique de leur virilité et de leur puissance, tout en facilitant l'intériorisation et le repli sur soi des engagés, induits par la tessiture grave. En outre, la voix de poitrine implique une mise en vibration de l'ensemble du corps, soit sa sollicitation dans son ensemble. Selon eux, le fait de chanter le plus fort possible est une illustration de leur force et montre une certaine fierté à servir au sein de ce groupe dans le but d'impressionner l'Autre.

Par ailleurs, le fait de chanter d'une seule voix favorise d'autant plus le sentiment d'unité que tous les membres du groupe expriment la même chose en même temps. Ces moments sont prépondérants pour des unités disparates telles que la CCAS du 6^{ème} BIMA car ce sont les seuls où tous les personnels se rassemblent, contrairement aux unités de combat dont les rassemblements sont quotidiens. Au travers de ce corps et de cet esprit, le groupe se crée, se resserre et se distingue des autres. Les mouvements, comme le garde-à-vous ou la marche en ordre serré, sont indissociables de l'interprétation d'un chant¹³⁵, tout comme son contexte social qui lui donne un sens particulier. Le chant est une composante d'un ensemble corporel uniformisé qui permet l'expression d'une identité collective, en opposition avec la société civile où le corps est un outil de différenciation et d'individualisation de la personne.

¹³¹ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, op. cit., p. 372.

¹³² « Il faut toujours avoir la tête haute » disait un caporal-chef lors d'un entretien fait au RICM, 28 octobre 2008.

¹³³ Nous verrons dans le chapitre 9 que le chant est utilisé à des fins pédagogiques pour que les personnels acquièrent certaines capacités vocales.

¹³⁴ Au sein des Troupes de Marine, les personnels féminins sont encore aujourd'hui en nombre très restreint. Aussi, aucun effort n'est fait pour les intégrer à cette pratique et il leur est également demandé de chanter d'une voix grave et virile afin que la féminité de leur voix ne perturbe pas l'impression esthétique globale du chant.

¹³⁵ C'est l'une des raisons pour lesquelles les militaires refusent de chanter hors contexte, pour les besoins d'une collecte par exemple. Ils peuvent être amenés à le faire pour des enregistrements en studio mais c'est un ordre donné par leur supérieur qu'ils ne peuvent pas refuser. L'analyse des gestes corporels est donc primordiale pour observer l'impact du chant qui leur est associé puisque le corps fait partie intégrante du message qu'il délivre. Cet aspect significatif du chant sera développé dans la seconde partie de ce travail.

Ainsi, le chant fait partie d'une performance qui contribue à donner une image de l'unité correspondant à ses valeurs combattantes comme en témoignent ces paroles d'un caporal du 3^{ème} RPIMa en mission au 6^{ème} BIMA de Libreville avec sa compagnie : « Le chant est important mais on a aussi une image, celle du parachutiste colonial et le parachutiste colonial, il doit avoir de la prestance. On doit toujours garder la tête haute, c'est comme au combat. La prestance donne une force. On monte à l'assaut, c'est la tête haute, comme l'ont fait les Anciens. C'est pour ça qu'on le fait aussi dans les chants. »¹³⁶

Le chant nécessite donc une sollicitation du corps particulière, tout comme les autres gestuelles dont il est question dans le présent chapitre. Toutes ces postures, le garde-à-vous, le salut, la position au repos, la marche au pas cadencé, l'ordre serré, et ces attitudes corporelles, tatouage, culte du corps, etc., sont rehaussées par le port de l'uniforme qui « implique des attributs dont l'origine est dans l'interprétation que font les autres d'une conduite lors d'un rapport social. [...] On peut donc dire que, par sa tenue, l'individu crée une image de lui-même, mais une image qui, à proprement parler, n'est pas faite pour qu'il la contemple ». ¹³⁷ Toutes ces caractéristiques physiques façonnent une esthétique propre à l'institution qui, parce qu'elle est porteuse de sens, contribue à l'affirmation existentielle des unités et à la constitution d'un esprit de corps par une mise en conformité des engagés par rapport à un modèle social prédéfini. Cet esprit de corps trouve son écho dans le regard des autres et dans la mesure où il résulte d'une démonstration visuelle et vocale du groupe uni autour de son chef, père protecteur et répressif, mais également animateur d'une certaine camaraderie.

¹³⁶ Propos recueillis lors d'un entretien fait au 6^e BIMA, Libreville, 9 février 2007.

¹³⁷ Ervin Goffman, *Les rites d'interaction*, traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Les éd. de Minuit, 1974, p. 69.

Chapitre 3

Bien plus qu'une sociabilité professionnelle

L'organisation du temps de service des militaires, ponctué de rassemblements réguliers, et l'uniformisation de leur apparence physique sont génératrices d'une harmonie tangible dans l'esprit de corps. Celui-ci consiste en une apparence soudée des engagés, malgré des motivations variées concernant l'exercice de ce métier. Le chapitre précédent a permis de montrer qu'il repose sur une structure pyramidale qui fait référence à la famille, notamment dans le rapport à la paternité concernant le modèle d'obéissance au chef, garant du bon fonctionnement de son unité. Bien que primordial, cet esprit de corps n'est pas suffisant à l'éventuel sacrifice ultime qu'implique l'activité de militaire. En effet, le partage de valeurs communes et le dévouement au chef ne peuvent, à eux seuls, inciter une personne à se mettre volontairement en danger, bien qu'ils en constituent la motivation institutionnelle officielle. Un attachement plus fort est nécessaire à ce complet dévouement et doit induire chez le militaire une totale adhésion à son groupe. Ces liens se matérialisent au travers d'un ensemble d'attitudes particulières et d'une sociabilité spécifique. Celle-ci dépasse les relations constituées pendant les temps de service et se construit essentiellement dans les espaces de vie collective. Dans un premier temps, l'étude du mode de vie militaire permettra de comprendre les moyens mis en œuvre pour répondre aux attentes institutionnelles. Dans un second temps, la place de la ritualisation des repas dans le renforcement de ces relations sera abordée.

1. La cohésion comme fondement de la sociabilité militaire

La sociabilité militaire est régie par les relations hiérarchiques mais, outre ces rapports d'autorité, elle se traduit également par une valorisation des rapports de solidarité entre les engagés. En ce sens, l'institution fonde une part de ses modes de régulation du groupe sur la confiance mutuelle et l'entraide, impératifs moraux qui vont au-delà de l'esprit de corps et sont considérés comme utiles à une intervention en milieu hostile, mais aussi à une vie commune harmonieuse dans la promiscuité qui caractérise les régiments. Ces relations spécifiques entre les militaires sont le fruit d'une somme de paramètres, allant de la communauté de vie à la sollicitation permanente d'attitudes solidaires, parfois dans la confrontation avec d'autres unités, et constituent des particularités propres à ce type de groupes qui lui permettent de se démarquer de la société globale française. L'émergence de

ces aides mutuelles résulte de deux formes de sociabilité entre les marsouins. La première est contrainte, dans le but de faire de l'unité de combat un groupe soudé. La seconde est spontanée mais est inhérente à la communauté de vie des militaires. De l'association de ces deux aspects des relations entre les soldats dépendent les solidarités au sein des unités constituées dans la mesure où la qualité des rapports interpersonnels, notamment au travers d'une pratique collective du chant ce qui favorise la capacité morale et psychologique de chacun. Afin de mieux en comprendre les mécanismes, il convient d'analyser successivement ces deux processus relationnels entre les engagés au sein des Troupes de Marine.

1.1. Une sociabilité contrainte

Malgré sa volonté de contrôler les relations entre les militaires par une réglementation du fonctionnement de la vie régimentaire, l'institution ne peut pas structurer avec précision les rapports entre les individus. Néanmoins, l'exercice du métier de militaire impose le tissage de liens forts entre les personnes, quelle que soit leur fonction afin de favoriser l'efficacité opérationnelle des unités. En ce sens, une certaine forme de « dressage »¹ est appliquée avec un ensemble de stratégies visant à créer une sociabilité conforme aux volontés des autorités de la Défense, bien que ces dernières ne puissent tout maîtriser. Avant d'analyser les processus mis en œuvre, il convient tout d'abord de définir ce qui est entendu par « sociabilité ». Cette notion représente l'« ensemble des relations qu'un individu entretient avec d'autres, compte tenu de la forme que prennent ces relations »². Ces rapports dépendent du milieu et du contexte dans lesquels le groupe évolue, mais également de son organisation sociale. À l'armée, l'unité sociale est gouvernée, à la fois, par la structure pyramidale de l'institution et par une forme d'entraide et de solidarité. En conséquence, elle est régie aussi bien par une liberté d'agir que par des impératifs liés à l'environnement, marqués par la collectivité et par les nécessités opérationnelles. En outre, le resserrement de ces relations interpersonnelles s'est souvent montré déterminant dans la conduite des conflits armés. C'est pourquoi l'institution accorde une grande importance à cette dimension des relations entre les militaires essentiellement fondés sur des solidarités, qu'elle appelle cohésion ou encore fraternité d'armes. Bien que ces deux expressions soient utilisées indifféremment dans les documents³

¹ Terme emprunté à Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 71.

² Alain Degenne, Michel Forse, *Les réseaux sociaux*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 38-39.

³ Les militaires, quant à eux, utilisent presque exclusivement le terme de cohésion.

de l'institution (guides, circulaires, notes de service), il convient, dans un premier temps, de définir ce qu'elles impliquent et de voir si elles peuvent être considérées comme synonymes.

La « fraternité d'armes »⁴ évoque deux éléments de la relation entre les militaires, la fraternité et la notion d'armes. Le terme fraternité fait référence au modèle familial. Ce renvoi à la fratrie ne met pas en avant un rapport de filiation mais s'entend au contraire d'une relation non exclusivement hiérarchique, bien qu'elle conserve une certaine distinction entre les plus anciens et les plus jeunes, comme c'est le cas entre les aînés et les cadets d'une famille. L'usage de ce champ lexical instaure une dimension affective dans la relation entre plusieurs personnes. En conséquence, elle implique un lien moral de solidarité. En dehors du cercle familial, ce sentiment naît et croît uniquement sous certaines conditions, dont la plus efficace est le partage d'une expérience inhabituelle, voire dangereuse qui fait de chacun des participants des êtres différents des autres, soudés par ce vécu commun.

Le terme « armes », quant à lui, fait référence au contexte dans lequel s'est développé ce lien fraternel et affirme sa spécificité. En ce qui concerne le milieu militaire, c'est pendant les situations opérationnelles que les liens les plus solides entre les engagés se créent, non seulement par la permanence de la communauté de vie, mais surtout par la dureté de ce type de contextes et par la mise à l'épreuve morale et psychologique qu'il entraîne. En effet, face au stress opérationnel, à l'isolement et à la modification des repères quotidiens, les resserrements des liens du groupe sont inévitables. La « fraternité d'armes » consiste donc en « un sentiment intense développé par les soldats face à la mort en même temps que l'esprit de sacrifice »⁵. Elle se traduit, pour le militaire, par un attachement très fort à ses camarades et découle d'une souffrance commune vécue dans une situation hostile où la notion de confiance, résultant de l'assurance réciproque de la sécurité de son camarade, joue un rôle déterminant. Elle apporte au militaire, durant les moments d'adversité, « le confort du partage de pratiques et de valeurs familières »⁶. La situation guerrière qui conditionne son émergence implique une présence inégale de ce lien dans les unités puisque peu d'entre-elles se trouvent aujourd'hui confrontées à de telles situations. Cette relation spontanée, induite par un contexte violent, doit permettre aux hommes de supporter le traumatisme lié au combat, mais aussi le dépassement de leur être en faveur du groupe. « Au moment le plus intense de l'action, où le risque de mort est très élevé, et où le guerrier, souvent dans un éclair, se demande au nom de quoi il va mourir, ce qui lui vient le plus souvent à l'esprit, c'est l'idée de sacrifice, au nom de

⁴ Nous verrons dans le chapitre 4 que cette notion est prédominante dans de nombreux chants de marche.

⁵ Aude Nicolas, « Les rapports franco-britanniques à travers la peinture militaire représentant la guerre de Crimée », *Revue historique des armées*, n° 264, 2011, en ligne : <http://rha.revues.org/index7270.html>.

⁶ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, op. cit., p. 5.

la solidarité absolue avec le groupe militaire auquel il appartient et pour lequel sa mission revêt une importance vitale. »⁷ Sans doute en référence à ces deux derniers points – le sacrifice et la solidarité absolue –, les hautes instances militaires considèrent que la fraternité d’armes préexiste à la situation conflictuelle et conditionne le bon déroulement de l’action militaire, au lieu d’en être l’une de ses résultantes. En effet, le général d’armée Bernard Thorette, chef d’État-major de l’Armée de Terre, définit la fraternité d’armes comme étant le fruit de deux composantes directement issues du commandement :

« Le sentiment d’appartenance à une communauté humaine fière d’elle-même et confiante dans son aptitude ; le sentiment d’une forte responsabilité individuelle et collective vis-à-vis des camarades, des chefs, de l’armée, de la Nation. »⁸

Le général Jean-René Bachelet parvient à la même conclusion en s’appuyant sur le récit des événements de Sarajevo en mai 1995⁹ pour expliquer les raisons qui poussent les militaires à risquer leur vie lors d’un conflit :

« “On y va” parce que dans une troupe performante s’est créé un réseau de solidarités extrêmement fortes. D’une part, une solidarité “horizontale”. C’est l’esprit de camaraderie, si spécifique des unités militaires. On a une confiance absolue dans le camarade qui est à droite, dans celui qui est à gauche et dans celui qui est derrière. C’est une véritable fraternité qui s’est créée au fil des jours et des nuits, dans les bons et les mauvais jours, dans les joies et les épreuves partagées. Historiquement, tous les témoignages concordent là-dessus. Cette solidarité “horizontale” se combine avec une solidarité “verticale”. L’exercice de l’autorité n’est pas [...] l’imposition d’une discipline féroce. C’est une alchimie subtile qui se crée dans une confiance absolue entre le chef et ses subordonnés et qui repose sur la compétence du chef bien sûr, sur

⁷ Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, op. cit., p. 174.

⁸ Bernard Thorette, *L’exercice du commandement dans l’Armée de Terre*, Paris, sept. 2003, p. 7, en ligne : http://www.formation.terre.defense.gouv.fr/PJ/Documents/VotreEspace/Savoirvivre/references/L_exercice_du_commandement_dans_l_Armee_de_Terre.pdf.

⁹ « Le troisième escadron du RICM renforçait le Bataillon d’infanterie, Batinf 4 (4^{ème} Bataillon d’Infanterie), à Sarajevo, entre le 15 mai et le 17 septembre 1995. C’est à cette période que les hostilités s’intensifièrent dans cette région. Suite à des frappes aériennes de l’OTAN (Organisation du Traité Atlantique Nord) sur la ville de Pale, se sont manifestées, le 26 mai 1995, les représailles serbes qui ont empêché les militaires de l’ONU de procéder à la relève du point de contrôle de Bratsva, où plusieurs soldats français ont alors été pris en otage. D’autres postes furent pris dans la nuit, faisant de nouveaux prisonniers, notamment au pont de Vrbanja, que les marsouins du troisième escadron du RICM et du 3^{ème} RIMa ont eu pour mission de reprendre le lendemain », Adeline Sannier-Poussin, *Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine : l’exemple du RICM Étude d’une pièce : Belo ya Mama*, op. cit., p. 74-75.

son autorité, mais aussi sur l'attention bienveillante qu'il témoignera à chacun de ses hommes, avec une composante affective très forte. C'est ce que nous appelons en français, d'un terme qui pourrait paraître emphatique, mais qui traduit bien ce qu'il veut dire, la "fraternité d'armes". Et voilà pourquoi "on y va". Confiance dans ses camarades, confiance dans son chef, et, du même coup, confiance en soi, car il ne faut pas décevoir... Telle est la motivation véritablement opératoire du soldat à l'heure de vérité. »¹⁰

La fraternité d'armes, bien qu'étant liée aux rapports d'égal à égal, apparaît, selon ces deux citations, comme inhérente au chef, ce dernier étant déterminant dans l'instauration de cet état d'esprit du fait de son rôle d'organisateur et de médiateur. Néanmoins, ce supérieur hiérarchique ne peut contrôler totalement les attitudes des membres de son unité. Il doit donc mettre en place une stratégie collective en vue d'établir des relations fraternelles, par une prise de conscience de l'importance du groupe et de la nécessaire solidarité entre ses membres. Par conséquent, il importe de s'attarder sur ce qu'est cette « solidarité horizontale » qui représente, *a priori*, une relation d'égalité entre les personnes, essentielle au devoir moral de chacun envers les autres. La « confiance absolue » évoquée par le général Bachelet n'est pas innée. Son intégration, en amont du conflit, n'est possible que si les personnels parviennent à développer un sentiment d'appartenance au groupe, qualifié de cohésion par les militaires. Tout comme la fraternité d'armes, cet attachement transparaît dans de nombreux chants de marche, d'où l'importance de s'attarder quelque peu sur cette notion¹¹. Le chant rappelle des faits d'armes et permet une mise en situation des militaires. Il les inscrit dans une dynamique commune et peut alors être considéré comme un lien entre ces situations extrêmes et la vie de caserne où l'on tente de reproduire ce genre de relations. Néanmoins, les contextes d'interprétation dans lesquels ce répertoire est utilisé ne sont pas particulièrement fondateurs de ce lien inhérent à un sentiment d'affection et de sécurité offert par la communauté. Il convient donc de se demander par quels vecteurs l'institution peut favoriser ce type de rapports en dehors des situations opérationnelles afin qu'ils préexistent au conflit et qu'ils permettent aux unités d'être plus performantes. Avant cela, une définition de ce qu'est la

¹⁰ Extrait de l'exposé du général d'armée Jean-René Bachelet fait en introduction de la *Réunion interrégionale sur le rôle des sanctions dans un meilleur respect du droit international humanitaire*, Genève, 15 au 17 novembre 2007, en ligne : http://www.icrc.org/fre/assets/files/other/irrc-870-allocution-pr_web-fra.pdf, p. 5.

¹¹ Cf. *infra* chapitre 4. Nous verrons dans ce même chapitre, que la verticalité et l'horizontalité des rapports militaires est souvent développée dans ce répertoire.

cohésion est indispensable afin de mettre en lumière ce qu'elle implique précisément et ce qui la différencie de la fraternité d'armes.

Évoquée quotidiennement au sein des unités, sans que les militaires parviennent à l'expliquer avec précision, la cohésion semble être une notion assez vaste qui regroupe un ensemble de valeurs et d'attitudes spécifiques. Robert Muldoon la définit comme étant « un état dans lequel les membres du groupe travaillent ensemble à la poursuite d'un but commun, pensent en terme collectif de “nous”, adopte[nt] une attitude amicale, font en sorte de maintenir le groupe en tant que tel et agissent en tant qu'unité »¹². Ainsi, l'esprit de corps, applicable à l'ensemble du régiment, peut être considéré comme étant l'une de ses composantes. Néanmoins, aux yeux des militaires, il est distinct de la cohésion. Tandis que l'esprit de corps, matérialisé par un rapprochement des personnels fondé sur des valeurs et un mode de vie en communauté, est applicable à l'ensemble du régiment, la cohésion semble recouvrir uniquement les attitudes relationnelles intragroupes, les liens affectifs et solidaires « puisque [la] cohésion implique [des] relations étroites, on peut parler de cohésion là où les relations sont directes entre les membres d'une collectivité : groupe, section, unité, mais pas beaucoup plus »¹³.

La cohésion, tout en étant essentiellement le fruit d'un mode relationnel particulier, « est une notion dynamique mais éminemment instable. Elle est créée par des ingrédients physiques, psychiques, organisationnels, sociologiques, historiques »¹⁴. En conséquence, elle n'apparaît pas, dans un premier temps, comme évidente et ne peut se forger qu'en laissant « un temps plus ou moins long qui peut être estimé à environ un mois dans des situations d'intervention »¹⁵. Cette durée peut être réduite « par l'état de guerre, ou sa simulation, [qui] favorise naturellement la cohésion et l'émergence des chefs charismatiques. L'espace n'est plus le même, le “terrain” s'opposant à la caserne »¹⁶ où ce temps peut être, au contraire, beaucoup plus long malgré une multiplication des expériences communes¹⁷ instituées pour

¹² Robert Muldoon, in Raymond Thomas, *Psychologie du sport*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 4^e éd., 1998 [1^e éd., 1983], p. 119.

¹³ Hubert Jean-Pierre Thomas (dir.), *Métamorphose des missions ? Le soldat et les armées dans les nouveaux contextes d'interventions*, Actes du colloque 14 - 16 juin 1994, Paris, Centre d'étude en sciences sociales de la Défense, 2000, p. 115.

¹⁴ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours : La cohésion dans les Troupes de Marine*, rapport final de l'étude commanditée au Département d'Ergologie-Analyse Pluridisciplinaire des Situations de Travail de l'Université de Provence (contrat d'objectif SGA/DGA n° 99 CO 003), conv. DEF/C2SD 1999 n° 23, Paris, Centre d'Étude en Sciences Sociales de la Défense (coll. documents du C2SD), octobre 2001, p. 130.

¹⁵ Hubert Jean-Pierre Thomas (dir.), *Métamorphose des missions ? ...*, op. cit., p. 111.

¹⁶ André Thiéblemont (dir.), « Les paraîtres symboliques et rituels des militaires en public », in *Culture et logique militaire*, op. cit., p. 264.

¹⁷ Ces expériences constituent les activités dites « de cohésion », qui seront analysées ci-après.

renforcer cette solidarité caractéristique. En effet, la cohésion « naît de la souffrance commune et partagée mais il ne se passe pas rien dans les casernes car c'est la première étape d'intégration à un système social particulier »¹⁸. La vie communautaire et le partage d'expériences communes génèrent des liens étroits entre les membres d'une même unité. « Le groupe apparaît alors comme le lieu de ressourcement privilégié des militaires et l'expérience partagée comme fondement du renforcement de la cohésion. »¹⁹ Cette dernière se crée plus particulièrement dans les moments d'intimité, de détente et de festivité où les pratiques chantées tiennent une place importante en assurant convivialité et rapprochements interpersonnels.

En définitive, la cohésion et la fraternité d'armes ne représentent pas tout à fait les mêmes liens. Surtout, elles n'apparaissent pas dans les mêmes circonstances. Tandis que la fraternité d'armes se crée spontanément et résulte de l'état de guerre, la cohésion peut être générée par diverses activités sans être nécessairement liée à une forme de souffrance. En conséquence, elle est observée beaucoup plus fréquemment, mais elle est également plus fragile et nécessite un ensemble de stratégies visant à la maintenir. Bien que moins profond, la préexistence de ce lien entre les soldats, lors de situations dangereuses, accélère l'apparition de la fraternité d'armes et facilite l'accomplissement de la mission. En outre, dans des situations moins extrêmes, cet état relationnel entre les militaires est néanmoins utile afin de supporter les conditions des missions : éloignement, perte des repères habituels... Pour toutes ces raisons, la cohésion est une préoccupation importante du commandement et tout est mis en œuvre pour que le mode de vie régimentaire lui soit propice.

La vie de caserne est marquée par une cohabitation permanente entre les militaires, y compris dans des espaces qui normalement sont d'ordre personnel. Ainsi, elle implique des rapports particuliers entre eux. Tout d'abord, elle freine leur sociabilité parallèle et instaure une opposition entre le temps institutionnel et le temps civil, par ailleurs plus court, où les engagés favorisent la fréquentation du cercle familial²⁰. Ensuite, la vie collective permet une connaissance plus approfondie et de plus amples relations entre les soldats. Elle engendre des

¹⁸ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle, op. cit.*, p. 138. Le mode de fonctionnement de ce système social a été analysé dans les chapitres précédents.

¹⁹ Emmanuelle Prevot-Forni, *L'identité militaire à l'épreuve des opérations extérieures, op. cit.*, p. 61.

²⁰ Le cumul de l'ensemble des diverses missions où les militaires, même ceux vivant à l'extérieur du régiment, n'ont pas la possibilité de rentrer chez eux le soir pendant plus d'une semaine, représente six à sept mois par an. Les périodes de congés à l'issue de ces missions sont néanmoins assez longues pour permettre un relatif équilibre avec la vie familiale puisque les militaires totalisent quarante-cinq jours ouvrables de « permissions » par an. La vie de garnison pendant laquelle il est plus difficile de maintenir un certain niveau de cohésion représente donc un temps annuel assez court de trois à quatre mois non consécutifs. Ces chiffres sont basés sur les activités de l'ensemble des personnels du RICM, du 8^e RPIMa et du 3^e RPIMa entre 2005 et 2013.

affinités productrices de liens affectifs puisque ces derniers sont, selon Mark Granovetter, le fruit d'« une combinaison (probablement linéaire) de la quantité de temps, de l'intensité émotionnelle, de l'intimité (confiance mutuelle) et des services réciproques »²¹ entre les personnes. Tout est mis en œuvre pour favoriser les solidarités entre les militaires afin que cette vie commune se meuve en vie communautaire, dans le sens où toutes ces personnes forment un groupe social circonscrit vivant solidairement. Au sein de cette entité, tous sont alors soumis à un ensemble de droits et de devoirs pour former « un “tout humain” dont les membres vivent pour et par elle »²². Ainsi, les actions de chaque membre engagent la responsabilité de tout le groupe ce qui est une incitation à être attentif aux besoins de ses camarades car un manquement individuel à un devoir le pénalise dans son ensemble, ce qui incite chacun à être attentif aux besoins de ses camarades.

Compte tenu de la promiscuité qu'elle implique, la vie de caserne est marquée par une rupture des liens affectifs extérieurs à l'armée, voire à l'unité. Ainsi, elle favorise inévitablement les rapprochements entre les militaires, autant pendant le service qu'après, qui se traduisent par des rassemblements plus ou moins spontanés, généralement au foyer du marsouin²³ ou aux clubs compagnies²⁴, plus communément appelés « popote ». Cette dernière représente un lieu réservé aux personnels d'une même unité. Il convient de distinguer la popote de la compagnie ou de l'escadron avec les « petites popotes »²⁵ des unités de spécialistes, dans la mesure où elles fonctionnent d'une manière légèrement différente, bien qu'elles soient toutes deux dédiées à la détente. En outre, ce terme de popote désigne à la fois un lieu de rassemblement et une situation festive ou de détente²⁶.

Le lieu de la popote est une pièce, plus ou moins grande selon la configuration des locaux, habituellement pourvue d'un téléviseur (généralement cofinancé par les membres de l'unité) qui reste allumé toute la journée sur une chaîne d'informations. Cette salle est meublée de quelques chaises et tables qui peuvent être récupérées ou données par les membres du personnel. Elle est souvent équipée d'un nécessaire de vaisselle, d'un réfrigérateur et d'autres petits électroménagers, eux aussi financés collégialement. Ces effets

²¹ Mark S. Granovetter, « The strength of weak ties », *American Journal of Sociology*, 1973, p. 1361, in Régis Bigot, « Quelques aspects de la sociabilité des français », CREDOC, *Cahier de recherche* n° 169, déc. 2001, p. 11-12, en ligne : <http://www.credoc.fr/pdf/Rech/C169.pdf>.

²² Robert Redfield, cité dans Pierre Bonte, Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, *op. cit.*, p. 165.

²³ Le foyer du marsouin est un lieu de détente commun à l'ensemble du régiment et est tout à fait impersonnel. Il n'est généralement ouvert que pendant la pause déjeuner.

²⁴ Bien qu'elle soit la dénomination officielle, cette expression n'a jamais été entendue dans le cadre de l'enquête.

²⁵ C'est ainsi que les militaires appellent les espaces de détente des unités.

²⁶ Cf. *infra* chapitre 7 pour l'analyse du répertoire chanté lié à cette activité.

l'apparentent à une salle de pause. La gestion et l'entretien de ce lieu sont sous la responsabilité de « la semaine »²⁷. Cette dernière assure également le service des différents éléments de restauration proposés (sandwichs, boissons diverses, barres chocolatées). La popote est décorée avec des photos des anciens, des souvenirs rapportés de mission, des trophées, des insignes et attributs de l'unité.



Illustration 16 : Salle de popote au RICM. De nombreux drapeaux et trophées ornent les murs. Scène de retrouvailles entre militaires restés sur la garnison et soldats de retour d'OPEX (caractérisés par le treillis couleur sable), 19 mai 2013 (collection du RICM).

En ce qui concerne la popote des escadrons, ces ornements sont le fait du commandant d'unité et de l'adjudant d'unité. En effet, ce sont eux qui décident des différents éléments sélectionnés et de la manière dont ils sont exposés bien qu'il soit de convenance de conserver les éléments apportés par leurs prédécesseurs. Dans le cadre du service, cet espace reste sous l'autorité hiérarchique et l'état d'esprit est conforme aux normes institutionnelles. Ainsi, y compris dans ces lieux de détente, l'armée exerce une forme de contrôle du comportement des engagés. Cette pratique peut alors être un moyen détourné pour faire adhérer les personnels aux principes militaires en rendant ces derniers logiques et évidents par leur omniprésence. En effet, la mise en évidence de ces symboles entraîne une ritualisation du lieu qui oblige à certaines attitudes, en interpellant la mémoire collective du groupe. Tout comme

²⁷ On appelle ainsi les deux militaires, un marsouin et un caporal-chef ou un sergent, qui assurent la garde de l'escadron pendant une semaine, généralement du jeudi au jeudi suivant. En plus de veiller au respect des règles de vie de l'unité par sa surveillance, ils assurent diverses tâches allant de la planification des TIG (Travaux d'intérêt Généraux) à l'approvisionnement en vivres de la popote, en passant par la gestion des appels téléphoniques ou de la venue de personnes extérieures.

l'organisation relationnelle des militaires qui prend appui sur le modèle familial, la mémoire du groupe s'en rapproche également dans la mesure où ces symboles prennent place dans le lieu de vie intime, dans le « foyer » de chacune des unités. La mémoire du groupe est alors « articulée autour de personnages et de lieux »²⁸ qui s'inscrivent symboliquement dans le groupe par le biais de décorations de la popote. Ces objets rappellent des lieux et des hommes ayant marqué l'histoire du groupe. Ils constituent des points de repère, comme des modèles à suivre. Tout comme c'est le cas dans le milieu familial, le souvenir des « ancêtres [qui] ont eu une conduite valorisante ou honnête si ce n'est glorieuse pendant les guerres »²⁹ est perpétuée. En représentant des lieux marquants positivement l'histoire de l'unité et des personnages portés au rang de héros, l'objet symbolise physiquement le rang social du groupe au sein de l'armée, même du régiment. Il alimente « la mémoire [qui] sert à perpétuer et à réaffirmer un statut »³⁰. En ce sens, elle a un rôle à jouer dans le maintien du groupe. « En effet la constitution et la transmission de ce récit assurent la cohésion sociale du groupe »³¹ par la justification de son statut opérationnel. Par leur fonction mémorielle, ces objets contribuent à l'unité des soldats en leur apportant des repères communs qui permettent l'inscription du temps présent dans le continuum d'une histoire particulière dont la popote devient dépositaire. Ainsi, ce lieu est celui de la « sauvegarde d'un cadre de vie et de reprise d'un passé commun »³².

On retrouve le même type de décorations à valeur symbolique (photographie d'un lieu de mission, trophée, objet local rapporté de mission, fanion, etc.) dans les « petites popotes »³³ des unités spécialisées, telles que le groupement cynophile, les ateliers de mécanique ou encore l'armurerie³⁴. Toutefois, l'exposition de ces objets est, ici, le fruit d'une action collective car chacun est libre d'apporter sa contribution décorative, à condition qu'elle ait un sens pour la communauté, puisque seule l'opinion générale est régulatrice.

²⁸ Béatrix Le Wita, « Mémoire : l'avenir du présent », in *Terrain* n° 4 | 1985, « Famille et parenté », en ligne : <http://terrainrevues.org/2863>, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 4.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ *Ibid.*

³² Pierre Alphanhéry et Martine Bergues, « Territoires en question : pratiques des lieux, usages d'un mot », *Ethnologie française*, 2004, n° 1, vol. 34, p. 9.

³³ C'est ainsi qu'ils les appellent, probablement pour marquer les différences entre ces deux types de lieux, mais également en référence à la taille de ces pièces, souvent très exigües en fonction de la configuration des locaux.

³⁴ Il existe bien sûr de nombreuses autres spécialités au sein de l'Armée de Terre, dont l'énumération ne présente pas d'intérêt dans ce propos. Ces spécialistes constituent différents pelotons (ou sections) réunis, pour la plupart, au sein de l'unité de commandement, appelée au RICM l'Escadron de Commandement et de Logistique (ECL) et au 6^e BIMA la Compagnie de Commandement d'Appuis et des Services (CCAS). La structure de cette dernière a été analysée dans le chapitre 2.



Illustration 17 : « Petite popote » d'une unité de spécialistes, RICM, décembre 2013.

C'est un véritable lieu collectif de vie où tous les personnels sont impliqués dans les représentations symboliques. En conséquence, l'état d'esprit qui y règne est quelque peu différent. Les valeurs que représentent ces décorations ne sont pas directement imposées par le commandement à ses hommes, mais c'est chaque militaire qui montre son adhésion à ces principes institutionnels ou, du moins, leur respect, au travers de ces objets. C'est souvent la fierté d'avoir participé à telle ou telle mission qui pousse les personnes à vouloir laisser un élément décoratif dans cette salle. Il est alors représentatif de certaines valeurs par la charge affective qu'il porte. Par cette démarche, les militaires indiquent qu'ils ont accompli dignement leur service et espèrent recevoir la reconnaissance de leurs pairs. Avec le temps, l'association des objets aux personnes se perd et cette gratitude est recueillie par l'unité dans son ensemble. Elle se sert alors de ces symboles pour mettre en avant ses valeurs, mais aussi pour présenter ses aptitudes opérationnelles. La régulation identitaire du groupe se fait donc, dans ces circonstances, par l'ensemble de ses membres et non par une autorité supérieure et centralisée. Ainsi, « les individus participent à l'élaboration de leurs liens d'appartenance sociale. Ils construisent et partagent des significations qui fondent leur identification commune »³⁵.

Les pratiques, tout comme la gestion des lieux, ne sont pas identiques dans les popotes des unités spécialisées et celles des escadrons de combats. Les « petites popotes » des pelotons de spécialistes trouvent leur principale fonction dans le cadre du service, en offrant un lieu de détente et sont souvent fermées le soir. Chacun est libre d'y aller et d'en repartir à sa convenance, sans considération de grade ou d'ancienneté, à condition de passer un temps raisonnable à se reposer et que son travail soit fait. C'est un endroit convivial qui prend la

³⁵ Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle, op. cit.*, p. 12.

forme d'une salle de pause et l'ambiance dépend des personnes qui s'y trouvent. Au sein des unités de combat, la popote présente deux aspects. Elle fonctionne de la même manière pendant les heures de service, à la différence qu'elle est soumise à certains préceptes. Les militaires ne peuvent généralement pas y aller individuellement et c'est l'ensemble du peloton, accompagné de son chef, qui va se détendre. Cette disposition oblige à une communication interne permettant d'établir des liens sociaux. Ainsi, tout est mis en œuvre, même dans l'organisation des temps de repos, pour encourager les rapports entre les membres d'un même groupe, dont découlent des liens favorables à la cohésion. Cette forme de sociabilité apparaît alors comme contrainte mais le fait qu'elle soit associée à un moment de détente et à une plus grande liberté de parole fait qu'elle n'est pas ressentie comme telle. La popote fait donc l'objet d'une organisation induite qui contribue à façonner les personnes pour qu'elles forment une entité soudée. Quel que soit le type d'unité à laquelle la popote appartient, on assiste à une limitation des relations des engagés, avec une quasi-impossibilité de communiquer avec les membres des autres ensembles, soit par un contrôle de la fréquentation du lieu pour les popotes des escadrons et compagnies, soit par son individualisation à une seule unité pour les popotes de spécialistes. Dans les deux cas, le principe général selon lequel la pause permet la formation de groupes « sur la base de relations "personnelles et reconnues comme libres" ; leurs contours [étant] différents de ceux des équipes de travail »³⁶, est alors très restreint, dans le but, de la part de l'institution, de favoriser une certaine cohésion des différentes unités, en les isolant des autres afin d'encourager les interactions internes. En effet, un tel recentrage communautaire réduit les possibilités de partage d'expériences avec d'autres personnes. Cet état a pour conséquence de faciliter l'adhésion de chacun à l'identité collective du groupe d'appartenance, par la limitation des autres références dans les consciences individuelles. Conjugué à la négation des autres entités et à l'expression d'une légitimité institutionnelle de leur activité, ce clivage constitue un moyen de rendre les militaires à la fois dépendants et totalement dévoués à leurs camarades. Ainsi, cette organisation, tout comme les autres dispositifs mis en place et analysés précédemment, contribue à répondre aux besoins de l'armée d'avoir des hommes disposés à s'investir totalement dans leur mission. Malgré ces restrictions, qui n'en sont pas aux yeux des militaires, du fait de leur intégration dans leur mode de vie, la popote est un lieu où les conversations sont autorisées, sans toutefois enfreindre l'article 10 du code du soldat³⁷ :

³⁶ Manuel Boutet, « Statut et lectures des pauses en sociologie du travail. Un objet d'étude impossible ? », *Histoire et Sociétés*, n° 9, 2004, Dossier « La sociologie du travail aujourd'hui et ses catégories », p. 8.

³⁷ Code du soldat, article 10, *op. cit.*.

« Il [le soldat] s'exprime avec réserve pour ne pas porter atteinte à la neutralité des armées en matière philosophique, politique et religieuse. » En ce sens, la popote est un lieu où le contrôle des prises de paroles est moins présent que dans le reste du régiment. Afin de favoriser les liens de camaraderie entre les militaires, l'institution est obligée de laisser des temps où règne une plus grande liberté d'expression, bien qu'elle ne soit jamais totale, compte tenu de la régulation du groupe par lui-même, résultat du travail psychologique effectué en amont³⁸. Ce travail permet le respect du code du soldat. En conséquence, bien qu'elle semble être un endroit plus libre, la popote demeure un espace sous contrôle institutionnel. Cette omniprésence militaire, qui passe par l'instauration d'une conduite sagement orchestrée et réglementée, favorise le respect des valeurs et attitudes propres à l'armée. Ainsi, elle impose un modèle culturel qui s'accompagne de relations sociales spécifiques avec « des modèles, des symboles, des sanctions, pour préciser le contenu normatif des rôles »³⁹. En ce sens, la culture du groupe impose des règles de sociabilité définies, favorables à la structuration du groupe.

Le besoin d'une cohésion très forte se trouve au centre des dispositions élaborées dans ce système culturel. Nous avons vu que ces liens résultent du don de chacun pour son unité et d'une structuration favorisant le recentrage du groupe sur lui-même par une limitation des contacts extérieurs mais pas uniquement. En effet, il importe à l'individu que la communauté lui apporte les motivations suffisantes à son dévouement, en lui procurant un sentiment de sécurité nécessaire à son évolution. Ainsi, « la cohésion du groupe s'appuie sur une réalité psychologique qui lui offre la stabilité »⁴⁰. Dans un ensemble constitué de personnes venant d'horizons très variés, cette dernière résulte notamment d'une unité d'esprit qui semble essentielle dans un milieu où « les dissensions et les discussions sont évitées, la pression s'exerce sur ceux qui divergent et qui sont considérés comme une menace »⁴¹ pour faire adhérer tous les engagés aux prescriptions institutionnelles par le contrôle des sociabilités interindividuelles. Afin d'asseoir ce type de rapports, le chef met en place des dispositifs, appelés « activités de cohésion »⁴², qui facilitent l'intégration de l'individu à un ensemble plus vaste par la normalisation de son comportement. Ainsi, ce processus vise à ce que l'individu

³⁸ Ce travail est entretenu quotidiennement dans la ritualité du service mais il est principalement effectué pendant la période de formation initiale où les jeunes engagés n'ont pas accès à ce type de lieux et pour lesquels il n'existe pas de temps qui ne soit pas sous le contrôle d'un supérieur. Cf. *infra* chapitre 9.

³⁹ Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale*, t. 2, « L'organisation sociale », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ Raymond Chappuis, *La psychologie des relations humaines*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 9^e éd., 2011 [1^e éd., 1986], p. 89.

⁴¹ Gabriel Mugny, Dominique Obérlé, Jean-Léon Beauvois, *La psychologie sociale*, vol. 1, « Relations humaines groupes et influences sociales », Grenoble, PUG, 1995, p. 89.

⁴² Ces activités seront analysées dans la seconde partie de ce sous-chapitre.

« s'efface au profit du groupe. Son accession à un nouvel état participe principalement de la cohésion sociale et de la survie du groupe »⁴³. En cas de non-intégration de certaines personnes, le commandement « peut chercher à marginaliser ou à exclure ceux qui semblent, par leurs attitudes, leurs opinions ou leurs comportements, difficiles à intégrer »⁴⁴ afin de minimiser l'apparition de conflits internes, ces derniers pouvant mener à l'éclatement de l'ensemble, surtout en milieu opérationnel. L'exclusion d'un membre non-totalement intégré peut notamment passer par son maintien au campement ou par une non-attribution de son armement⁴⁵ afin d'en neutraliser les actions. Cette mesure permet au commandement de s'assurer que le comportement de l'individu est conforme aux besoins institutionnels et qu'il ne risque pas de mettre en péril son propre groupe. En outre, « des rapports plus tendus, au sein du collectif, risquent de compliquer un peu plus l'élaboration de cette alchimie complexe qu'est la cohésion »⁴⁶. Il est donc primordial pour l'institution que tous recherchent un but ou un idéal commun, en ayant conscience de l'utilité de l'ensemble communautaire pour y parvenir, bien que des motivations variées puissent pousser les engagés, dans un premier temps, à adapter leur comportement aux prescriptions militaires. Cette pression conduit chacun à modifier « son comportement ou son attitude afin de le mettre mieux en harmonie avec le comportement ou l'attitude d'un groupe »⁴⁷. Ainsi, elle mène à une uniformité des modes d'agir, en corrélation avec l'uniformité visuelle de l'unité, et à un rapprochement entre les personnels. Cela amène à une appropriation, du moins à un plus grand respect des valeurs militaires et des normes institutionnelles car « les buts que les gens poursuivent dans le groupe et la manière dont ils s'organisent pour atteindre ces buts déterminent leurs attentes, leurs perceptions et leurs comportements »⁴⁸. L'appartenance à une unité, où chacun œuvre pour une réalisation commune, nécessite donc une organisation prédéfinie, mais également un modèle culturel particulier représenté par un objectif commun à l'ensemble du groupe et par une certaine uniformité des pensées commandée par la collectivité. En effet, « un groupe suppose un certain degré de coopération entre ses membres en vue d'un but commun »⁴⁹ puisque cette « communauté de but poursuivi par les membres se traduit par le sentiment

⁴³ Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep*, Québec, Presses de l'université de Laval, 2002, p. 27.

⁴⁴ Edmond-Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », *op. cit.*, p. 202.

⁴⁵ Cette disposition apparaît également comme une mesure de protection du groupe contre la personne divergente. En effet, son attitude n'étant pas conforme, l'institution ne peut avoir la garantie que le militaire en question agira selon ses prescriptions et qu'il n'adoptera pas un comportement considéré comme étant dangereux en opération.

⁴⁶ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle*, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ Gabriel Mugny, Dominique Obérlé, Jean-Léon Beauvois, *la psychologie sociale*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁹ Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie*, *op. cit.*, p. 56.

d'appartenance au groupe »⁵⁰. Ainsi, se développe une importante conscience collective qui impose une certaine uniformité des modes de penser et d'agir.

C'est par la communauté de vie et le sentiment identitaire collectif, tels qu'ils ont été analysés précédemment, que l'institution favorise l'émergence de cet état d'esprit, prescrit par le code du soldat⁵¹. L'existence de cette culture militaire par la normalisation du mode de vie est génératrice d'une surveillance mutuelle qui va au-delà des temps de service. Elle conduit à « un contrôle social de la part de l'institution et de leurs pairs »⁵² presque à temps complet. Ce mode d'autorégulation, en plus de faire naître de la solidarité, limite la contestation, facilite la normalisation des actions de chacun et permet une adhésion plus facile aux règles instituées. Ces dernières conduisent les militaires peu gradés à être de bons exécutants. En effet, absorbés par la dynamique de leur groupe, ils font ce qui leur est demandé sans contester. La non-résistance interne résultant de ce type d'organisation est primordiale pour l'armée puisqu'elle est nécessaire à la gestion d'une situation dangereuse, comme cela a été dit précédemment.

Afin de favoriser la spontanéité dans ces processus solidaires, l'institution rend la coopération omniprésente et fait en sorte que les militaires travaillent, dès que cela est possible, en binômes ou en petits groupes. Ainsi, les efforts de chacun sont faits pour la communauté et non à des fins individuelles. De cette organisation résulte une meilleure connaissance entre les engagés en structurant leurs interactions professionnelles. Elle engendre leur interdépendance et c'est sa prise de conscience qui incite à l'entraide, mais aussi à la naissance d'une plus grande considération de chacun, elle-même génératrice de sentiments affectifs spontanés. Cet attrait pour le collectif « se rapporte au souhait individuel d'avoir des interactions interpersonnelles avec les autres membres du groupe et au désir de participer à des activités de groupe. Le simple fait d'être en groupe et d'interagir avec les autres procure un sentiment de satisfaction aux membres du groupe »⁵³. Ces rapports interpersonnels mettent en évidence un « système de travail »⁵⁴ organisé selon « les contraintes sociales. »⁵⁵ Celles-ci se traduisent notamment par une solidarité qui « ne se réduit pas à une simple obligation envers autrui. [Elle] est à la fois une façon d'être et une façon

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Article 7 : « Membre d'une communauté solidaire et fraternelle, il [le soldat] agit avec honneur, franchise et loyauté. »

⁵² Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 61.

⁵³ Robert S. Weinberg, Daniel Gould, *Psychologie du sport et de l'activité physique*. Paris, Vigot, 1997, p.186.

⁵⁴ Expression empruntée à Stanley H. Udy, cité dans Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie*, op. cit., p. 344.

⁵⁵ Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie*, op. cit., p. 345.

d'agir »⁵⁶. Elle se caractérise donc par des liens forts entre les individus, comme l'explique un caporal-chef du RICM : « La cohésion, c'est s'entendre pour arriver à quelque chose, on n'a pas besoin d'être ami pour avoir un esprit de cohésion. C'est surtout une question d'entraide. »⁵⁷ Compte tenu de l'importance qui lui est conférée par l'institution, la sociabilité de chaque soldat est évaluée quotidiennement et est l'un des critères pris en compte dans la notation annuelle des militaires. Cette « note de gueule »⁵⁸ évalue principalement la capacité de l'engagé à agir pour son groupe et son état d'esprit. Ainsi, l'intégration de l'individu à la collectivité et la corrélation de ses agissements avec les prescriptions institutionnelles sont mesurées. En effet, « les *membres* d'un groupe ont des droits et des obligations que les non-membres n'ont pas, et qui constituent des règles de conduite ou *modèles* normatifs »⁵⁹. Par le biais de ces évaluations, l'armée est alors à même de savoir si les personnels ont intégré le modèle social qui la caractérise. Ce système d'évaluation met également en évidence le contrôle omniprésent des attitudes afin de s'assurer que tous adhèrent au modèle identitaire prescrit. Cette sociabilité au sein du groupe est dépendante de l'action du chef qui se doit de montrer une certaine aptitude à l'animation, dans le sens où l'entend Raymond Chappuis :

« L'animation a pour fonction fondamentale la régulation de l'ensemble dynamique jouant au profit de la tâche. En situation normale, quand le groupe est disponible et libéré de tensions intérieures, l'animateur agit comme incitateur en prenant une part active à l'effort collectif. Son action bien centrée sur la tâche constitue une force unificatrice des actions individuelles. En situation conflictuelle, quand le groupe est victime de tensions provenant de difficultés inhérentes à toute action collective (différence de rythme, fatigue, énervement général), l'animateur intervient comme régulateur. »⁶⁰

Ces relations ne sont donc pas d'ordre purement affectif. Toutefois, tous parviennent à trouver « des binômes, à faire des groupes de trois ou quatre personnes qui se trouvent des affinités »⁶¹. S'il n'est, effectivement, pas nécessaire d'être amis pour s'entraider, cette démarche solidaire est plus facile si les personnes se trouvent liées d'un point de vue

⁵⁶ Raymond Chappuis, *La psychologie des relations humaines*, op. cit., p. 84.

⁵⁷ Propos recueillis auprès d'un caporal-chef, RICM, Poitiers, 31 août 2012.

⁵⁸ C'est ainsi que les militaires l'appellent.

⁵⁹ Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie*, op. cit., p. 56.

⁶⁰ Raymond Chappuis, *La psychologie des relations humaines*, op. cit., p. 103.

⁶¹ Propos recueillis auprès d'un sergent-chef du 8^e RPIMa en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMA, Libreville, 15 novembre 2006.

sentimental, ou si elles partagent les mêmes intérêts puisqu'elles sont alors motivées par un but commun. En ce sens, la cohésion est inhérente à la volonté d'une réalisation commune, mais également à des relations étroites entre les personnes qui impliquent un attachement affectif plus ou moins fort, lui-même générateur d'une solidarité inconditionnelle.

« La pratique de la solidarité assure en tout premier lieu les exigences de la sécurité matérielle et affective. En ce qui concerne le développement du groupe, conçu comme une sorte de conscience collective, l'acte de solidarité suppose le respect de la personne tant sur le plan de son intégrité physique que sur le plan de son intégrité psychologique et morale. Il unifie les énergies individuelles qui deviennent alors plus performantes. »⁶²

Ces relations prennent toute leur importance dans des situations guerrières puisqu'il « faut être bien ensemble pour pouvoir aller là où ça craint »⁶³, mais aussi dans n'importe quelle mission de coopération à l'étranger. En effet, leur durée (de quatre à six mois environ) et les contraintes matérielles qu'elles imposent (moyens de communication réduits, promiscuité, restriction des sorties en dehors du camp) influent sur le moral des militaires. D'après eux, la période la plus difficile est celle du début du troisième mois de mission, appelée « la bascule » représentant le passage dans la seconde moitié de la mission, « lorsque la routine s'installe et que la rupture avec la vie en France devient plus dure à supporter. S'il n'y a pas un groupe soudé, ce n'est pas possible de tenir tout ce temps loin de chez soi »⁶⁴. En conséquence, la cohésion est un élément favorisant le soutien psychologique entre les militaires et justifie la familiarité souhaitée par l'institution et présentée précédemment.

La bonne entente au sein des unités est indispensable à l'équilibre psychique des militaires puisqu'elle permet l'émergence du sentiment d'appartenance à la communauté. Cette appartenance « implique une identification personnelle par référence au groupe (identité sociale), des attaches affectives, l'adoption de ses valeurs, de ses normes, de ses habitudes, le sentiment de solidarité avec ceux qui en font aussi partie, leur considération sympathique »⁶⁵. Parmi tous ces éléments, la solidarité dans le groupe, en plus de permettre l'émergence d'un tel sentiment individuel, est fondatrice de la cohésion tant recherchée par l'institution. Outre le travail en équipe et les rassemblements festifs, cet état d'esprit fondé sur l'entraide

⁶² Raymond Chappuis, *La psychologie des relations humaines*, op. cit., p. 84.

⁶³ Propos recueillis auprès d'un sergent-chef du 8^e RPIMa, op. cit.

⁶⁴ Propos recueillis auprès d'un caporal-chef du 3^e RPIMa en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMA, Libreville, 9 février 2007.

⁶⁵ Laurent Mucchielli, cité par Lucille Guilbert, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », *Ethnologies*, vol. 27, n° 1, 2005, en ligne : <http://www.erudit.org/revue/ethno/2005/v27/n1/014020ar.pdf>, p. 6.

nécessite aussi d'éprouver les militaires, d'une part dans les manœuvres, d'autre part au travers de pratiques sportives, ces actions favorisant un ensemble d'attitudes reproductibles lors des missions. En plus de leur quotidienneté, les activités physiques font l'objet de challenges au niveau de l'escadron ou du régiment. Elles sont notamment pratiquées à l'occasion des « jeux de Bazeilles »⁶⁶, organisés pour commémorer la bataille de Bazeilles chaque 31 août et 1^{er} septembre, fête des Troupes de Marine. Bien que ces épreuves sportives se déroulent sans chants, elles font partie de l'ensemble des activités de cohésion. Elles jouent un rôle dans les processus de solidarité employés et sont généralement suivies d'un temps de restauration associé à une pratique chantée. Du point de vue de l'organisation, les militaires sont constitués en différents groupes et ne concourent pas individuellement. La compétition intergroupe est un moyen de renforcer la solidité des rapports intragroupe puisqu'elle crée une menace de la part des autres unités dans la course à la victoire qui les anime. Aussi, « le désir de constituer le meilleur corps amène une émulation »⁶⁷ bénéfique au groupe qui s'en trouve renforcé dans ses liens de cohésion. Le chronométrage des épreuves ne permet pas la mise en place d'une stratégie collective et c'est l'initiative du plus charismatique, ou de celui désigné comme chef de groupe, qui est suivie. Cette limitation du temps conditionne les militaires à agir en situation d'urgence, bien que le stress généré par de telles situations ne puisse être totalement reproduit. Au-delà de ces aspects stratégiques, ces jeux sont des moments de vie communautaire fondés sur des attitudes solidaires. Ils permettent au militaire d'être « attentif aux autres et déterminé à surmonter les difficultés »⁶⁸. En outre, ils favorisent le développement de valeurs telles que la combativité, la persévérance ou encore l'entraide. Les jeux deviennent des outils formateurs d'un état d'esprit que les militaires parviendront, normalement, à retrouver sur un théâtre d'opérations. Tout est élaboré pour que chacun prenne conscience que « la performance d'un petit groupe fait de sujets coopérants est de meilleure qualité que la performance individuelle »⁶⁹ et considère ses actions à l'égard des autres comme étant normales. Le commandement apprécie à ce moment-là si l'unité a acquis une cohésion suffisante à son activité opérationnelle où l'adversité et « la poursuite de buts partagés qui ne peuvent s'atteindre individuellement »⁷⁰ sont génératrices de liens fraternels et d'entraide.

⁶⁶ Ces jeux sont appelés « jeux Nathan », montrant ainsi leur aspect simpliste mais amusant, fondé sur la compétition. Ils peuvent également apparaître en d'autres occasions.

⁶⁷ André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, op. cit., p. 278.

⁶⁸ Code du soldat, article 8, op. cit.

⁶⁹ Gabriel Mugny, Dominique Obérlé, Jean-Léon Beauvois, *la psychologie sociale*, op. cit., p. 141.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 162.

Néanmoins, cette cohésion voulue par l'institution n'est pas toujours aussi réussie qu'il serait souhaitable. En effet, la professionnalisation de l'Armée de Terre a entraîné de nombreux changements dans les attentes des militaires. L'un d'entre eux porte sur le besoin de reconnaissance du travail de chacun. Or, cette considération individuelle, d'une part, crée des tensions entre les grades, d'autre part, nuit à la bonne entente générale par une désolidarisation du groupe. Bien que n'étant pas systématiques, ces difficultés sont néanmoins un paramètre important à intégrer par le commandement qui obtient une solidarité satisfaisante lorsque l'individu en particulier et les tâches qu'il effectue sont reconnus. Cette considération conduit à une atténuation de la verticalité de la structure militaire pour favoriser les différentes formes de sociabilités. Afin d'aider les sous-officiers et les officiers subalternes dans la gestion de leur groupe en intégrant ces nouveaux éléments, l'institution a édité en 2010 un guide présentant les moyens dont les cadres disposent pour construire ce nouveau type de direction qui insiste notamment sur l'attention à prêter aux aspirations professionnelles de ces engagés volontaires⁷¹. En plus de permettre aux militaires de se sentir valorisés, la prise en compte de ces paramètres individuels facilite le contrôle des façons de vivre du personnel de la part de l'institution. Elle peut adapter ses stratégies normalisatrices selon les engagés afin qu'ils soient d'autant plus efficaces. En effet, cette dernière procure « un effet de reconnaissance et constitue un élément de son identité [à l'individu]. L'appartenance est le signe d'un lien humain et d'une place parmi les autres. L'intégration dans une équipe répond à ce désir »⁷².

Sans toutefois parvenir à développer au sein du régiment des liens aussi puissants que ceux provoqués par l'état de guerre, le fonctionnement institutionnel, dans des entités constituées, crée des relations sociales particulières, fondées sur une interdépendance entre les militaires. En ce sens, l'armée conçoit un ensemble de stratégies dans l'organisation de son mode de vie et de ses activités. Tout est fait pour que chaque groupe forme une petite communauté où chacun est dépendant de ses camarades. En outre, sa confrontation avec les autres entités contribue à assurer un certain rapprochement de ses membres et à ce qu'elle soit perçue comme un noyau identitaire fondamental par les marsouins car ce type de relations ne s'arrête pas une fois le service terminé et envahit l'espace personnel des militaires.

⁷¹ Cf. Ministère de la Défense, *Guide à l'usage des cadres de contact pour le commandement des EVAT*, version 2010, approuvée par le chef d'état major de l'Armée de Terre, n° 273984/DEF/RH-AT/FS/FCM du 16/07/2010, disponible sur <http://www.scribd.com/doc/49350252/Guide-a-l-usage-des-cadres-de-contact-pour-le-commandement-des-EVAT-France-2010>.

⁷² Olivier Devillard, *La dynamique des équipes*. Paris, éd. d'Organisation, 2000, p.40.

1.2. *Temps personnels, temps collectifs*

Les particularités de la fonction armée impliquent des militaires un engagement plein et entier et une disponibilité de tout temps et en tous lieux. Aussi, l'institution a développé des modes de penser et d'agir bien particuliers dont les bases se trouvent à la fois dans ses fondements historiques et symboliques, mais aussi dans un style de vie modelé qui s'articule autour de la notion de cohésion. Celle-ci, et la sociabilité dont elle découle, dépendent à la fois de l'espace et du groupe. En effet, plus ce dernier est centré sur lui-même et plus le rapprochement de ses membres est facilité. C'est pourquoi tout est fait pour favoriser le tissage de ces liens, que ce soit par des dispositions induites ou par un ensemble d'actions ciblées.

Au sein du régiment, l'espace le plus propice à l'apparition d'une forme de camaraderie est probablement la popote. En plus d'être un lieu de pause pendant le service, les popotes d'unités (escadron/compagnie) révèlent, le soir, un autre aspect. C'est le moment de la journée où cet espace prend tout son sens, en accueillant des rassemblements qui ne se présentent généralement pas comme une obligation pour les participants. Le centrage des unités primaire (pelotons ou sections) opéré pendant les heures de service disparaît alors au profit d'une sociabilité plus spontanée qui reste néanmoins circonscrite par certaines règles militaires. En effet, la popote reste un lieu propre à l'unité. Sans invitation, les personnels qui n'en font pas partie ne peuvent pas y aller. Ainsi, les incursions extérieures au groupe sont limitées et les relations établies pendant le service se poursuivent, sans qu'elles revêtent un caractère obligatoire. L'invitation est une ouverture de cet espace privé et se présenter sans avoir été convié est ressenti comme une forme de violation, « car partager un repas, inviter quelqu'un chez soi, c'est lui donner à voir une partie de notre intimité »⁷³. N'étant pas dans un espace individuel, ce n'est pas son intimité propre qui est dévoilée mais celle du groupe. La popote est donc une sphère plus ou moins privée, c'est un lieu de vie qu'il ne convient pas de montrer au grand jour. L'ouvrir à une personne extérieure, c'est l'accueillir, mais aussi lui manifester sa confiance. Conférer une telle dimension à cet espace, c'est donner aux militaires qui vivent à l'escadron un lieu de vie qui leur est réservé et qui leur permet de ne pas rester dans leur chambre, sans pour autant qu'ils se retrouvent dans des espaces professionnels, notamment normalisés par la tenue de travail et par l'ensemble des autres règles énoncées dans le second chapitre. Chacun peut aller à la popote, en dehors des heures de service, en

⁷³ Jean-Pierre Poulain, Jean-Pierre Corbeau, *Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, Privat, Toulouse, 2002, p. 152.

tenue décontractée. L'absence de distinction hiérarchique provoque alors un effacement des clivages sociaux et permet l'émergence de « la notion de compagnons d'armes qui transcende les grades »⁷⁴ et, dans ce contexte, leur fait sentir « qu'ils appartiennent à une communauté d'égaux, qu'ils ont le même usage des mêmes pièces de mobilier, le même droit à être chez eux »⁷⁵. En ce sens, la popote, où la hiérarchie fonctionnelle est moins présente, est un environnement privé qui semble essentiel pour le développement des liens entre les individus dans la mesure où « les relations intenses se déroulent à la maison, le soir ou en sortie avec les familles le week-end, voire pendant les vacances »⁷⁶. En outre, le fait que la contribution à la vie de la popote ne soit pas une contrainte, mais au contraire un choix, implique une intégration volontaire au groupe et à l'institution qu'il représente, par une libre acceptation des normes qui l'accompagnent. En effet, « plus un individu a un fort sentiment d'appartenance à un groupe, plus il a tendance à adopter les valeurs, les normes et les règles de conduite de ce groupe »⁷⁷. Ce sentiment d'appartenance passe notamment par ces lieux dédiés à la popote, « espace[s] approprié[s] »⁷⁸ prenant la forme de territoires dans le sens où « ils se veulent identitaires, relationnels et historiques »⁷⁹.

Que ce soit en situation opérationnelle type OPEX ou en garnison, une part non négligeable des militaires n'aime pas se joindre⁸⁰ à ces rassemblements spontanés. Ils disent que « la popote c'est pour les bringueurs, pour ceux qui aiment boire et faire la fête »⁸¹ et préfèrent l'atmosphère tranquille de leur chambre « pour être seul ou pour se retrouver avec quelques copains et jouer à des jeux vidéo »⁸². Ces propos traduisent un certain individualisme chez une partie des engagés, à l'image de la société globale et de certains changements générationnels d'attitude des militaires⁸³. « Il y a toutes ces technologies et les jeunes restent dans leur chambre avec leur téléphone et leur ordinateur portable. Avant il y

⁷⁴ Ministère de la Défense, *Guide à l'usage des cadres de contact pour le commandement des EVAT*, op. cit., p. 17.

⁷⁵ Jean Cuisenier, *Penser le rituel*, Paris, PUF (coll. Ethnologies), 2006, p. 75.

⁷⁶ Claire Bidart, « Sociabilité : quelques variables », *Revue française de sociologie*, 1988 | 29-4, p. 625.

⁷⁷ Louis-Philippe Boucher, Joseph Morose, « Responsabilisation et appartenance : la dynamique d'un projet éducatif », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 19, 1990, p. 417.

⁷⁸ Expression empruntée à Roger Brunet, *Le territoire dans les turbulences*, 1991, Paris, Reclus, p. 23.

⁷⁹ Marc Augé, *Non-lieux*, 1992, Paris, Seuil, cité par Pierre Alphandéry et Martine Bergues, « Territoires en question : pratiques des lieux, usages d'un mot », *Ethnologie française*, 2004 | 1-vol. 34, p. 6.

⁸⁰ Cette proportion est d'environ 30% en garnison et d'environ 25% en situation opérationnelle selon un sondage effectué en 2006 auprès des militaires de deux escadrons du RICM en garnison à Poitiers et des deux compagnies du 8^e RPIMa en mission de courte durée au 6^e BIMa.

⁸¹ Propos d'un caporal du RICM recueillis lors d'un entretien, Poitiers, 28 octobre 2012.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Cet aspect du groupe de militaires a été analysé dans le chapitre 2.

avait seulement la télé au foyer. »⁸⁴ Cette non-participation à la vie de caserne reflète une adhésion seulement partielle au système militaire puisqu'il n'y a pas une adoption totale du mode de vie qu'elle propose. Ces engagés cherchent à avoir une existence non uniquement centrée autour de l'institution et des micro-espaces privés naissent au sein même de la caserne. Ces personnes ne sont pas pour autant moins à l'écoute des besoins de leurs camarades dans le cadre du travail. Néanmoins, leur intégration est moins profonde et ne correspond pas totalement aux attentes de l'institution. Cette dernière peut alors se demander s'ils sont suffisamment soudés au groupe afin de s'investir de manière inconditionnelle lors d'un conflit, du fait de leur adhésion non-totale au système militaire. En effet, l'harmonisation des comportements relève de l'intégration à un seul modèle culturel qui se caractérise « par des comportements communs aux différents membres du groupe »⁸⁵, ce qui n'est pas complètement le cas ici.

En outre, ce mode de vie n'est pas celui de l'ensemble des engagés puisque nombre de militaires n'y résident pas. Cette réalité amène à penser qu'une rupture relationnelle pourrait avoir lieu entre les membres de l'unité, mettant ainsi en péril sa cohésion. Afin de prévenir cette éventualité, l'institution contraint les militaires, dans les premiers temps de leur engagement, à vivre au régiment afin qu'ils acquièrent cet état d'esprit solidaire par une vie communautaire qui « en vient parfois à effacer la séparation entre le professionnel et le privé. Elle se noue dans la proximité et dans la quotidienneté de l'espace social de travail »⁸⁶. La rupture avec l'extérieur instaure inévitablement un centrage des personnes sur le groupe qui prend alors conscience de son existence et devient une entité collective construite sur « la conjonction de points communs, d'identité objective, du partage d'un intérêt collectif et d'une sociabilité intense »⁸⁷. C'est seulement après plusieurs années d'engagement⁸⁸ que les militaires peuvent vivre à l'extérieur, après en avoir fait la demande écrite auprès de leur commandant d'unité. Cependant, cette polarisation de l'identité des militaires n'induit pas une absence de cohésion et d'implication dans la vie militaire de la part de ces engagés. En effet, à l'issue de cette période initiale d'obligation à la vie régimentaire, l'état d'esprit solidaire voulu par l'institution peut être considéré comme acquis et les relations amicales peuvent se développer lors du temps de service et se poursuivre en dehors de l'enceinte du régiment.

⁸⁴ Propos recueillis auprès d'un sergent-chef issu du rang du 8^e RPIMa en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMA, Libreville, 15 novembre 2006.

⁸⁵ Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie, op. cit.*, p. 81.

⁸⁶ André Thiéblemont, Christophe Pajon, *Le métier de sous-officier dans l'Armée de Terre aujourd'hui, op. cit.*, p. 268.

⁸⁷ Claire Bidart, « Sociabilité: quelques variables », *op. cit.*, p. 639.

⁸⁸ Généralement deux à trois ans au moment de l'enquête. Cette durée tend à être plus courte avec la réduction des moyens et les restructurations instaurées par le *Livre Blanc* de 2008.

Néanmoins, cet éloignement physique de la caserne s'accompagne généralement de la constitution d'une vie privée du militaire avec la fondation de sa propre famille. Cela a pour conséquence une décroissance de sa sociabilité extérieure, notamment avec ses camarades. Le fait que les personnels ne vivent pas au régiment marque donc une rupture entre la sphère militaire, alors associée au travail et la sphère privée. « La création individuelle d'un lien d'articulation entre la vie privée et la vie professionnelle est le signe que l'organisation ne parvient pas à gérer les individus dans leur totalité »⁸⁹ et qu'elle doit donc mettre en place un ensemble de stratégies visant à préserver les liens qu'elle juge nécessaires à l'accomplissement des missions⁹⁰. Cette régression de la sociabilité militaire est palliée par le fait que l'unité est régulièrement en missions à l'étranger. Ces dernières impliquent de vivre en espace clos, dans des conditions de vie difficiles et partagées par l'ensemble du groupe. Ces expériences opérationnelles permettent de reconstituer une union solide qui perdurera quelques temps après le retour en France parce que le vécu de ces « situations extrêmes procurera à certains des expériences intenses, créatrices de liens puissants, et productrices de micro-mémoires collectives à laquelle la relation se nourrira, même si elle se distend »⁹¹. En dehors des missions, les activités de cohésion suffisent alors à ressouder ponctuellement les liens du groupe pour garder une unité suffisante. En conséquence, lors du maintien en garnison, il est rare de trouver des militaires ayant de l'ancienneté à la popote, ces derniers résidant, la plupart du temps, en dehors du régiment. Le sergent de semaine⁹² est alors souvent le plus expérimenté dans les locaux à ces heures tardives. De par sa fonction, il ne participe généralement pas aux activités de la popote bien qu'il soit le garant de leur bon déroulement. Ainsi, ce lieu devient un espace que les plus jeunes s'approprient.

Les regroupements festifs à la popote sont généralement animés musicalement, plus particulièrement par des chants au caractère festif. Ce sont, pour la plupart, des « chants de

⁸⁹ Sébastien Jakubowski « Normativité, autorité et individualité dans une organisation en changement », communication, *Association française de sociologie*, Réseau thématique « sociologie militaire », Villetaneuse, 24 fév. 2004, cité par Sébastien Schehr, « Le quotidien comme miroir de l'individualisation de la condition militaire : pistes de recherches et perspectives méthodologiques », in François Gresle (dir.), *Sociologie du milieu militaire, les conséquences de la professionnalisation sur les armées et l'identité militaire*, Paris, L'Harmattan (coll. Logiques sociales), 2005, p. 210.

⁹⁰ Cf. *infra* chapitre 3.2.2.

⁹¹ André Thiéblemont, Christophe Pajon, *Le métier de sous-officier dans l'Armée de Terre aujourd'hui*, op. cit., p. 261.

⁹² Sauf lorsque l'escadron est de service, le sergent de semaine est, dans les faits, un caporal-chef. Il reste donc un militaire du rang et a connu, ou connaît encore, la vie en chambre collective à l'escadron. Il porte alors une attention toute particulière à la popote et ne cherche pas à faire usage de son autorité sur les militaires présents. Étant donné sa responsabilité d'être garant de la bonne tenue des lieux, il doit néanmoins parfois rappeler certaines règles mais essaie, dans la mesure du possible, de résoudre les éventuels problèmes directement et de ne pas avoir à en référer le lendemain à ses supérieurs hiérarchiques. Ceci est important pour que la popote reste un lieu de rassemblement spontané et de décompression relativement libre.

popote »⁹³. Certains sont des « chants de bivouacs »⁹⁴ et des « chants des îles »⁹⁵. Ces pratiques musicales ne présentent pas de caractère obligatoire et dépendent uniquement de la volonté des participants. Par ailleurs, lorsqu'un chant est lancé, chacun est libre de contribuer à son énonciation ou de poursuivre sa conversation. Par le fait que le militaire ait la liberté de participer ou non à l'interprétation des chants, « la musique remplit la fonction symbolique d'une petite patrie »⁹⁶ car c'est par l'aspect volontaire de son acte que l'engagé entre dans un processus d'intégration et d'identification au groupe.

Malgré l'aspect très spontané de ces regroupements, quelques normes institutionnelles subsistent. Étant située dans une enceinte militaire, la popote est contrainte de respecter les valeurs de l'armée et de se plier à des règles de vie applicables en toutes circonstances, et non uniquement pendant les heures de service. En conséquence, chacun est libre de venir à la popote mais il est moins facile de la quitter. Sa participation constitue une sorte d'engagement à concourir à la vie collective et il n'est pas possible de s'en retirer de son plein gré avant la fin. Il faut avoir une bonne raison pour partir prématurément sous peine de subir quelques railleries ou d'être considéré comme « un lâche ayant abandonné ses copains »⁹⁷. Même si l'engagement pour son unité est un acte volontaire, il doit être plein et entier. En ce sens, l'institution compte sur les initiatives individuelles de rassemblement mais elle fait régner certaines normes, même en dehors du service, s'appuyant sur la régulation du groupe par lui-même pour les faire appliquer dans ces circonstances où le commandement n'est pas toujours présent. Ainsi, de manière encore plus flagrante que dans le cadre de la pause pendant le service, les règles militaires sont induites et c'est par la régulation interne qu'elles sont appliquées dans cet espace dédié à la communauté de vie. C'est grâce à l'intégration des éléments culturels dans sa propre personnalité que le militaire n'a pas « le sentiment d'obéir à chaque instant à la pression d'une autorité extérieure, d'être l'objet d'une contrainte de la part des institutions ou des autres acteurs. C'est de sa propre conscience que jaillit finalement la source de sa conformité »⁹⁸. Dans le même ordre, c'est la pression collective du groupe qui garantit la prédominance d'attitudes conformes à un modèle de vie particulier. La communauté en est alors le garant impliquant une quasi-impossibilité de remise en cause des règles, ces dernières étant d'autant moins discutables que la présence à la popote n'est pas une

⁹³ Cf. *infra* chapitre 6.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Cf. *infra* chapitre 7 pour l'analyse de ce répertoire.

⁹⁶ Yves Defrance, « Distinction et identités musicales, une partition concertante », *Cahier d'ethnomusicologie*, n° 20, 2007, « Identités musicales », p. 15.

⁹⁷ Propos d'un soldat de première classe du RICM recueillis lors d'un entretien, Poitiers, 25 mai 2006.

⁹⁸ Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale*, t. 1, « L'action sociale », *op. cit.*, p. 134-135.

obligation. Ce sont les plus anciens qui assurent la transmission de ces codes aux plus jeunes sans considération des grades. Ainsi, un caporal, fort de quatre ou cinq ans d'expérience, peut les enseigner à un jeune sergent, supérieur hiérarchiquement, engagé depuis quelques mois. Ces règles de vie imposent un comportement adapté et conforme aux attentes de l'institution, fondé sur la solidarité et la prédominance du groupe sur l'individu. En définitive, les libertés individuelles sont en permanence contrôlées dans l'enceinte militaire. Bien que la décision de participer à une activité de popote reste personnelle, elle implique une acceptation tacite des règles qui l'accompagnent. En outre, l'ensemble de ces prescriptions n'est pas vécu comme une contrainte aux yeux des militaires grâce aux processus de répétition dont elles font l'objet.

La popote, non fréquentée par l'ensemble des militaires, ne peut être considérée comme suffisante à la forte cohésion souhaitée par l'institution. En conséquence, il incombe au commandement de garantir des liens forts entre les membres de son unité par d'autres moyens. Il doit donc faire en sorte que naisse une solidarité spontanée, à la fois d'une manière prescriptive, par le biais de règles de vie strictes, et d'une manière naturelle avec une organisation du travail la sollicitant. Inculquer ces valeurs morales uniquement par un mode répressif n'aurait que peu d'efficacité, d'où l'utilisation d'autres vecteurs dont les fondements sont psychologiques. L'habitude et la répétition sont fondamentales pour que cette volonté d'agir pour son groupe puisse devenir naturelle. En effet, « c'est par ce processus de naturalisation de la culture que les usages sociaux accèdent au rang d'habitudes auxquelles on recourt sans même s'en rendre compte. C'est également par ce processus de naturalisation de la culture que les formes sociales acquièrent une certaine stabilité, qu'elles ne sont jamais radicalement contestées dans leur principe »⁹⁹. Toutefois, les activités inhérentes au service, comme les déplacements à pied, les exercices ou les bivouacs permettent « un partage d'expérience »¹⁰⁰ orchestré par le chef et nécessaire à la cohésion mais elles ne sont pas non plus suffisantes pour générer des liens de camaraderie et une solidarité se rapprochant de celle présente dans l'univers familial. Utiliser des formes de rassemblements ritualisés contribue efficacement au maintien d'un état d'esprit conforme aux attentes de l'institution puisque le rite permet « la reproduction des valeurs et des symboles du passé, dont il garantit la survivance, écartant par les acteurs sociaux les avatars de l'incertitude et de l'angoisse nécessairement liés au changement et aux mutations du monde »¹⁰¹.

⁹⁹ Jean-Yves Dartiguenave, *Rites et ritualité : essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 41.

¹⁰⁰ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours*, op. cit., p. 130.

¹⁰¹ Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle*, op. cit., p. 147.

Afin d'obtenir ce genre d'attitude, des rassemblements du groupe dans son ensemble, en dehors du service, sont organisés à une fréquence régulière. Ils peuvent être proposés, aussi bien par le commandant d'unité que par un chef de peloton et répondent à des célébrations diverses ou à une évaluation négative de la cohésion. Dans ce dernier cas, ils font suite à l'identification d'un besoin ou d'un dysfonctionnement par le cadre organisateur. Ce type d'activité, structuré autour d'un repas et dans une atmosphère festive, permet « de réduire tensions et désordre au sein du groupe et chez chacun de ses membres. Il assure ainsi une fonction de protection, d'assurance et de stabilité »¹⁰². En ce sens, il joue un rôle important dans la cohésion souhaitée par l'armée bien qu'il ne présente pas de caractère officiel et ne puisse être considéré comme faisant partie du service. Ces rassemblements s'apparentent généralement aux activités de popote spontanées. Bien que peu ritualisés, « ils intensifient l'interaction et renforcent les relations émotionnelles et sociales de ceux qui y participent »¹⁰³. Les cadres misent alors sur une ambiance divertissante avec des chants pour reconstituer les liens entre les membres du groupe car chanter ensemble, c'est « goûter cette profonde euphorie de mêler sa voix à celle des autres mais c'est surtout s'unir à ses camarades pour exprimer avec eux des sentiments qui créent très vite la compréhension mutuelle et la sympathie réciproque »¹⁰⁴. En outre, la pratique collective du chant nécessite une forme de collaboration entre les individus et renforce l'esprit de solidarité. Ici, les normes militaires sont plus fortement marquées, notamment pour ce qui est du respect des règles de vie. Par exemple, il n'est pas possible de partir avant la clôture officielle du rassemblement qui se fait par l'interprétation au garde-à-vous de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*¹⁰⁵, sur ordre de son organisateur et qui constitue obligatoirement une performance collective de tous les militaires présents.

L'efficacité de ces regroupements d'unités repose également sur un noyau central représenté par les affinités que chacun porte envers quelques-uns, tissées lors du partage spontané de l'espace de vie commun, notamment à la popote. Par ailleurs, le rassemblement régulier de l'unité dans son ensemble évite que des relations spontanées soient à l'origine de clans trop marqués par un repli sur eux-mêmes. En effet, cet état entraverait la communication avec les autres membres du groupe, et, par conséquent, sa capacité opérationnelle. Il aurait donc un effet néfaste et pourrait créer des dissensions par des oppositions entre les sous-

¹⁰² Françoise-Romaine Ouellette (dir.), *Le repas familial*, Centre urbanisation culture société, Institut National de la Recherche Scientifique, Montréal, déc. 2008, p. 19.

¹⁰³ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 122.

¹⁰⁴ Jean Lamaze, *La chanson populaire, arme psychologique*, École d'Application de l'Artillerie, direction de l'instruction, formation psychologique, thèse présentée pour l'obtention du diplôme de l'arme psychologique, 1960, p. 37.

¹⁰⁵ Cf. *infra* chapitre 9 pour l'analyse du chant.

groupes alors trop présents. Enfin, pour qu'elle soit efficace, cette forme de sociabilité contrainte en dehors des relations de travail doit être acceptée, comprise et approuvée par l'ensemble des personnels sans quoi ils s'y investiraient trop peu, voire pas du tout. En effet, ces activités représentent une obligation supplémentaire pour les engagés et contribuent à ce qu'ils intègrent les notions de permanence des relations et de leur disponibilité. Elles nécessitent donc une grande motivation de servir au sein de l'unité et une ambiance suffisamment agréable pour « plaire aux individus, les attirer et les inciter à s'y engager, à y participer, à les mettre en forme »¹⁰⁶. Néanmoins, leur fréquence ne doit pas être ressentie comme une contrainte, sous peine de produire l'effet inverse à celui escompté. Leur organisation doit donc tenir compte de l'apparition des nouvelles technologies qui a modifié les habitudes individuelles d'occupation des temps libres mais aussi de la vie familiale des hommes et doit alterner avec d'autres formes d'actions.

Là encore, les militaires aspirent aujourd'hui à une certaine individualité et à des loisirs personnels afin de rompre avec le collectif constitué sur le terrain. Afin de répondre à la désertification des lieux de rassemblements spontanés, le commandement doit trouver un juste équilibre entre la nécessité de maintenir un groupe communautaire soudé et la satisfaction personnelle des militaires, tout aussi importante pour le bon déroulement des opérations puisqu'elle contribue inévitablement à un meilleur état d'esprit et au maintien du moral des troupes. Enfin, la professionnalisation est un second élément à considérer dans les pratiques de popote au sein des unités. Elle a entraîné une plus grande diversité de motivations d'engagement qui ne se fait plus uniquement pour des raisons de service à la nation, mais, par exemple, par souci pour sa sécurité d'emploi ou pour l'augmentation des rentrées financières dans le cas des missions à l'étranger. Pour ces personnes, dont la proportion « progresse inévitablement avec la professionnalisation des armées et l'importance du recrutement dans l'Armée de Terre »¹⁰⁷, l'engagement doit se rapprocher le plus possible d'un emploi commun et les contributions en dehors des heures de service sont moins bien acceptées comme en témoigne un sergent-chef issu du rang du 8^e RPIMa :

« Cet esprit de disponibilité des troupes commence à disparaître, à 18 heures les mecs commencent à râler qu'il est l'heure de la débauche. Il faut que le capitaine ait une raison opérationnelle pour faire travailler sa compagnie un vendredi après-midi (alors que normalement on finit à midi). Quand on fait un terrain sur un week-end, ils

¹⁰⁶ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels geste...*, op. cit., p. 121.

¹⁰⁷ Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 66.

demandent des récup' [récupérations]. Ce n'est pas facile de leur faire comprendre qu'on doit être disponible 24 heures sur 24. »¹⁰⁸

Ces propos mettent en lumière les difficultés, pour l'institution, à conjuguer la satisfaction des besoins opérationnels et les conséquences de la professionnalisation en termes d'investissement des engagés. En effet, les rassemblements sont un moyen pour le commandement de « veiller à lutter contre l'oisiveté en programmant toutes les activités, y compris les activités de loisir »¹⁰⁹, principalement lors des missions. Dans ces situations, la pratique du rassemblement festif et le chant deviennent alors un exutoire aux tensions accumulées pendant la journée et permettent de parer au « coup de cafard » du soir : « Pendant qu'on pense à chanter, on ne pense pas à autre chose. »¹¹⁰ L'éloignement familial des militaires en situation opérationnelle favorise leur rapprochement et implique une fréquence plus importante de ce genre de pratiques. L'armée semble donc mettre en place des stratégies de regroupement de manière plus récurrente, par des activités dites d'entraînement et, par conséquent, bien acceptées puisque faisant partie des impératifs du métier. Les rassemblements de cohésion sont alors plus facilement organisés et « auraient donc pour fonction stratégique de restituer de la relation entre "Nous", là où les conditions de vie "la rendent problématique" »¹¹¹. Le chef se doit de préserver un lien puissant entre les personnels, voire de le favoriser. Les cadres organisent donc des activités de cohésion pour occuper, distraire, mais aussi pour rendre plus solidaire ou pour limiter les querelles puisque les liens affectifs deviennent « d'autant plus forts que ces traits [communs entre les personnes] sont plus nombreux ou cette situation [commune] plus prégnante »¹¹².

Afin d'assurer l'efficacité de ces activités, la capacité du chef à fédérer son unité et à lui apporter des ressources morales est essentielle : « On se retrouve autour du commandant d'unité qui fait le con sur la table, on fait les cons avec lui et c'est comme ça qu'on se rassemble autour de notre chef. Si demain mon commandant d'unité m'appelle à quatre heures du matin pour partir, je le suis sans problème car il y a ce lien qui a été créé avant. »¹¹³

¹⁰⁸ Propos recueillis auprès d'un sergent-chef issu du rang du 8^e RPIMa, *op. cit.*

¹⁰⁹ Ministère de la Défense, *Guide à l'usage des cadres de contact pour le commandement des EVAT*, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁰ Propos recueillis auprès d'un caporal-chef du 8^e RPIMa, en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMA, Libreville, 2 novembre 2006.

¹¹¹ Jean Baudrillard, cité dans André Thiéblemont, Christophe Pajon, *Le métier de sous-officier dans l'Armée de Terre aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 269.

¹¹² Jean Maisonneuve, *La dynamique des groupes*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 15^e éd., 2010 [1^e éd., 1968], p. 72.

¹¹³ Propos recueillis auprès d'un caporal-chef du 8^e RPIMa, *op. cit.*

Ce type d'actions instaure donc, en plus du resserrement des personnes, un certain climat de confiance, une familiarité (au sens de la famille). Le chef apparaît non plus comme un supérieur hiérarchique répressif¹¹⁴, mais comme un leader dans le sens où il est « la personne qui, dans le groupe, a le plus d'influence ».¹¹⁵ Il est l'animateur de la cohésion autour de son action en « décrispant les tensions interpersonnelles, afin de permettre une utilisation optimale de l'énergie d'entretien »¹¹⁶. Sans cette sollicitude du chef pour les membres de son groupe, ce dernier est menacé de désagrégation¹¹⁷. Afin de pouvoir créer cette proximité, la structure hiérarchique est généralement atténuée par l'adoption de la tenue de sport, exempte des différents signes distinctifs de grade et d'ancienneté. Dans le cas où les militaires sont en tenue de travail, elle est affaiblie par l'échange des bandes patronymiques, du calot ou de l'insigne de grade. Cet affaiblissement des clivages sociaux, associé à une intensification des relations permet d'améliorer la sociabilité en la rendant plus aisée. Le positionnement du chef est alors stratégique. Tout en conservant son charisme, nécessaire à l'obéissance qui lui est due, il doit se montrer suffisamment proche de ses hommes pour générer de la sympathie. « La plus grande force [d'un chef charismatique] lui vient de sa dualité. Il donne l'impression d'être à la fois "au-dessus des autres" et "comme les autres". »¹¹⁸ Sa capacité à réguler son groupe est alors centrale. En veillant à ce qu'il n'y ait pas de discorde, il assure les prérequis utiles à la création des liens de camaraderie.

Ainsi, les affinités des personnels avec leur chef sont déterminantes. Le militaire est disponible pour son unité seulement s'il a le sentiment d'une reconnaissance réciproque et que celui-ci lui apporte quelque chose, notamment d'un point de vue affectif, en raison de la rupture avec la vie civile, que génère l'activité militaire. Ce ressenti passe notamment par ses rapports à son chef. L'attitude plus ou moins paternaliste de ce dernier, ainsi que son charisme et sa droiture, tout autant que son expérience, sont essentiels à ce processus, bien qu'il ne puisse en être le seul acteur. Néanmoins, une trop grande proximité entre le commandement et la troupe n'est pas recherchée puisqu'elle aurait pour conséquence de perturber « le processus de l'analyse des différents éléments qui permettent de prendre une décision (le repérage du pour et du contre, la recherche d'alternatives) »¹¹⁹. Ainsi, le *turnover* évoqué dans le précédent chapitre est nécessaire dans la mesure où il n'est pas trop fréquent, auquel cas, tout

¹¹⁴ Cf. *infra* chapitre 2.

¹¹⁵ Gabriel Mugny, Dominique Obérlé, Jean-Léon Beauvois, *la psychologie sociale*, op. cit., p. 111.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 133.

¹¹⁷ Cf. Jean Maisonneuve, *La dynamique des groupes*, op. cit., p. 73.

¹¹⁸ Serge Moscovici, *L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard, 1981, p. 405. Dans le chapitre 2, la capacité du chef à être au-dessus des autres a été démontrée. Dans le présent chapitre, il est question de ses aptitudes à se rapprocher de ses subalternes.

¹¹⁹ Gabriel Mugny, Dominique Obérlé, Jean-Léon Beauvois, *La psychologie sociale*, op. cit., p. 87.

comme pour l'esprit de corps, il aurait un effet néfaste sur le groupe. C'est surtout vrai pour le corps des officiers qui est le plus amené à prendre des décisions, pour lesquelles les avis subalternes sont pris en compte. Toutefois, ces derniers sont analysés de manière objective par le ou les supérieurs qui, grâce à une certaine distance, sont moins tentés de faire primer « “la loyauté” envers le groupe [...] aux dépens de l'efficacité »¹²⁰.

En définitive, la cohésion du groupe subalterne permet un dévouement inconditionnel de l'engagé pour ses camarades et son chef. En ce sens, elle est montrée par l'armée comme fondamentale et passe notamment par des activités de popote spontanées. Cependant, cet attachement n'est pas souhaitable au sein du commandement, d'où la directive de mutation des officiers et sous-officiers, mais pas des militaires du rang qui sont incités à faire toute leur carrière au sein d'un même régiment. Ces derniers, parvenus aux grades supérieurs, ainsi que les personnels devenus sous-officiers par le rang, et qui, de ce fait, ont fait la plus grande partie de leur carrière dans le même régiment, sont donc à la base du sentiment de cohésion au sein des unités. Le groupe primaire, que représente le peloton apparaît comme le véritable foyer du militaire et le chef de peloton est le garant de son unité sociale, tout en gardant un statut indépendant utile au discernement qu'impose sa fonction. « Du fait de l'importance de la cohésion pour les opérations extérieures, l'armée a toujours favorisé des “activités de cohésion” »¹²¹ dont une grande part est associée à la notion de repas.

2. La ritualisation des repas

Dans une acception générale, le repas est un événement structuré, voire ritualisé, centré autour d'une consommation d'aliments. Il fait l'objet d'un ensemble de normes et de règles propres à chaque entité. « Alors qu'une prise alimentaire renvoie à toute ingestion de nourriture, quelle qu'en soit la nature, et qu'un événement structuré se définit comme toute occasion sociale répondant à un ensemble de règles relatives au temps, à l'espace et à la séquence d'actions, un repas désigne une prise alimentaire structurée. »¹²² Pour cette raison, le repas s'inscrit dans le modèle social du groupe ; il est un facteur de sociabilité et de cohésion entre les individus.

Tout comme nombre d'actions de la vie des militaires, les repas sont stéréotypés. Pris quotidiennement ensemble, ils ne font pas l'objet d'autres rituels que celui du déplacement de l'unité vers le réfectoire exposé dans le précédent chapitre. Par contre, pour toutes les

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours*, op. cit., p. 145.

¹²² Françoise-Romaine Ouellette (dir.), *Le repas familial*, op. cit., p. 11.

situations inhabituelles, ils sont accompagnés par une importante ritualité qui crée une rupture avec le quotidien, une sorte de parenthèse temporelle, favorisant la communion dans la gaieté de l'instant. Comme dans la société civile, ils sont principalement associés à la festivité et à la célébration d'événements. En ce sens, ils font suite à un premier type d'activité communautaire qui prend généralement la forme d'une cérémonie ou des challenges sportifs présentés ci-dessus. Ces regroupements sont donc la continuité d'un précédent rassemblement qui influence inévitablement les relations entre les personnes lors du repas. Selon les circonstances, ce dernier s'organise sous différentes formes. En outre, le chant tient une place essentielle dans ces situations qu'il importe d'analyser plus en détail.

2.1. *Le repas de corps : à la fois un facteur de cohésion et d'esprit de corps*

Le repas de corps est le plus grand rassemblement culinaire que l'on peut rencontrer au sein des Troupes de Marine. Il réunit l'ensemble du régiment autour d'un repas et a toujours lieu sur le temps ordinaire de travail. Il fait généralement référence à des événements qui touchent tous les engagés et ne peut être organisé que par le chef de corps qui juge de l'opportunité de sa tenue. En ce sens, il regroupe toutes les sous-collectivités qui composent le régiment et marque symboliquement leur dépendance avec l'institution. On le trouve dans des circonstances telles que les commémorations en lien direct avec l'arme ou le régiment, comme celle de Bazeilles, fête de l'arme, ou celle de Douaumont, fête du RICM. Il peut également être organisé la veille d'une passation de commandement du chef de corps, pour les fêtes de fin d'année ou les fêtes patronales. Enfin, il peut constituer un moyen de rassembler les différentes unités après une mobilité intense, au motif que « le lien fondé par la réunion même du groupe devient générateur et régulateur de conduites et de sentiments »¹²³. Hormis pour la fête de l'arme, il n'est pas fait systématiquement. Dans tous les cas, il s'inscrit dans des situations où l'on célèbre un événement doté d'une certaine importance pour l'ensemble des participants. Par conséquent, il a lieu dans la continuité d'une prise d'arme ou d'un rapport régimentaire et est considéré comme un événement festif. Les circonstances dans lesquelles il est organisé lui confèrent une valeur symbolique aux yeux des militaires et fait l'objet d'une importante ritualité dont la récurrence assure « la refondation du groupe »¹²⁴. En

¹²³ Jean Maisonneuve, *La dynamique des groupes*, op. cit., p. 78.

¹²⁴ Expression empruntée à Alban Bensa, « Images et usages du temps », *Terrain* 29 | 1997, « Vivre le temps », en ligne : <http://terrainrevues.org/3190>, p. 3.

effet, il est soumis à plusieurs règles et codes dont l'analyse permettra d'en dégager la signification et la place dans les processus de structuration du corps (régiment ou bataillon).

Tout d'abord, la configuration de ce type de repas s'inscrit dans la continuité d'une cérémonie puisque, dans les deux cas, les hommes montrent leur unité derrière leur chef. Néanmoins, la prise d'arme, ou le rapport régimentaire, et le repas de corps répondent à des motivations différentes. D'une manière générale, la cérémonie constitue la phase de recueillement, de souvenir, de rappel des valeurs, de diffusion d'une image et le repas de corps favorise le rapprochement des militaires, nécessaire à une appropriation plus naturelle des normes. En outre, le repas, « que l'on retrouve toujours lors de ces cérémonies, joue ce rôle d'ordonnateur »¹²⁵. En effet, il garde un aspect institutionnel en ne laissant pas une grande liberté aux participants, dans sa configuration, tout en permettant un minimum d'échanges entre les engagés malgré un encouragement aux pratiques chantées¹²⁶. L'interprétation des chants ne revêt pas un caractère obligatoire dans ces circonstances car la spontanéité joue un rôle essentiel dans leur regroupement comme en témoigne un adjudant du 8^e RPIMa : « Il faut que ce soit quelque chose qui vienne naturellement, si on dit “il faut chanter”, ça devient un “truc” obligé et ça ne marche pas. »¹²⁷ Néanmoins, le fait que le chef porte un intérêt au chant, par exemple en lançant lui-même un air, influence considérablement l'intensité de la pratique au sein de son groupe. Il est véritablement un meneur que les personnes sous ses ordres suivent sans nécessairement s'en sentir contraintes.

¹²⁵ Yvonne Verdier, « Pour une ethnologie culinaire », *L'Homme*, n° 9, 1969, p. 54.

¹²⁶ Le chant limite la liberté d'expression et permet un meilleur contrôle de ce qui est dit. Cette pratique du chant sera analysée ci-après.

¹²⁷ Propos recueillis auprès d'un adjudant d'unité au 8^e RPIMa, en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMa, Libreville, 15 novembre 2006.



Illustration 18 : Arrivée des militaires du RICM dans le gymnase du Quartier Ladmiraault à l'occasion d'un repas de corps. Tous attendent debout le lancement de l'activité par le chef de corps. On devine, au bas de la photo, les fanions des unités présentes, 24 octobre 2013 (collection du RICM).

Ensuite, le repas de corps est soumis à des règles d'organisation spatiale. Quelle que soit la disposition du lieu où il prend place, les militaires sont regroupés par unités. Leur cloisonnement permet aux individus de conscientiser qu'ils sont membres d'un sous-groupe au sein du corps, tout en inscrivant ce dernier dans une collectivité plus vaste comme le régiment ou le bataillon. Traditionnellement, il se déroule dans un espace pouvant recevoir l'ensemble des personnels, tels que le gymnase ou un hangar. L'insigne du régiment, parfois accompagné du drapeau régimentaire, est placé près du pupitre où les orateurs prendront la parole, lui-même disposé à côté de la table du commandement. Les éléments symboliques des unités (fanions et insignes d'unité) sont installés au centre de la table de chacune d'elles, devant les places que prendront le commandant d'unité et son adjoint, ce positionnement du chef devant les symboles fait de lui leur garant.



Illustration 19 : Fanion du 3^e Escadron du RICM. En plus d'apparaître avec celui des autres unités au fond du gymnase, cet emblème est installé au centre de la table où prennent place ses membres pendant le repas de corps, 24 octobre 2013 (collection du RICM).

Cette disposition rappelle la structure pyramidale de l'armée. Elle montre également l'institutionnalisation du repas et les règles qui en découlent. Par cette mise en scène, le repas de corps reflète l'organisation et les valeurs culturelles du groupe puisque cette contrainte démarque le commandement des autres militaires qui s'installent où ils le souhaitent à condition de rester sur les espaces réservés à leur unité. Cette disposition répond à la nécessité, pour l'institution, « que les membres de la communauté prennent part à ces valeurs en participant à la représentation rituelle »¹²⁸. En outre, la présence des symboles permet de situer l'événement dans une temporalité puisqu'ils sont le fruit du passé tout en imposant des valeurs qui seront déterminantes dans le futur. Ainsi, ils ont du sens pour les participants et sont des vecteurs de structuration du groupe tout en aidant à la mise en scène spatiale du lieu. La présence de ces « objets significatifs [...] [qui] sont autant de métaphores catalysant l'imagination et à visée intégratrice »¹²⁹ contribue donc, dans une certaine mesure, à la visée unificatrice de ce type d'activités. Dans cette optique, le rôle du chef est central. Il conserve sa position de leader et doit œuvrer pour favoriser l'émergence d'une ambiance conviviale. En ce sens, il se doit, à la fois, de faire partie de sa troupe, tout en la dirigeant. De plus, cette

¹²⁸ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 129.

¹²⁹ Jean-Yves Dartiguenave, *Rites et ritualité : essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, op. cit., p. 57.

disposition des participants permet de préserver l'ordre hiérarchique et de rappeler la base sur laquelle est fondé le fonctionnement des structures militaires. Elle permet, selon Jean-Yves Dartiguenave, de ritualiser l'instant en soulignant « à la fois les relations asymétriques interindividuelles, la réciprocité des rôles et le partage d'idéaux communs »¹³⁰ par un jeu institué de représentation. Cette dernière passe par plusieurs moyens. Tout comme pour le défilé, l'agencement de l'espace contribue à un ordre visuel. Il est complété par l'apparence des militaires qui sont, pour le repas de corps, systématiquement en tenue de tradition, c'est-à-dire revêtus du treillis de défilé et coiffés du calot. Enfin, le fait d'avoir une table par unité crée une sorte de frontière entre chaque sous-groupe du régiment, sans pour autant marquer de hiérarchisation entre les différentes unités. Cette organisation fait alors partie intégrante du processus de développement identitaire de chacune d'elles, par sa mise en concurrence avec les autres et s'inscrit dans la continuité du clivage provoqué par les règles de fréquentation des popotes.



Illustration 20 : Ouverture du repas de corps marquée par l'arrivée sur les lieux du chef de corps du RICM. Ce dernier salue alors que ses hommes se mettent au garde-à-vous pour lui signifier « leurs respects », 24 octobre 2013 (collection du RICM).

Outre cette structuration spatiale et visuelle, le repas de corps est caractérisé par un ordre comportemental et une interaction verbale spécifiques. Par ailleurs, il suit une organisation temporelle stricte. En effet, on peut considérer son déroulement en trois temps qui nécessitent une attitude particulière de la part des militaires : la présentation, le repas

¹³⁰ *Ibid.*

proprement dit et la clôture¹³¹. Une fois l'ensemble des participants réunis, son organisateur prononce un petit discours introductif et met le bon déroulement de l'événement sous la responsabilité officielle du « popotier »¹³². Il est généralement le plus jeune dans le grade le moins élevé de la catégorie supérieure (soit, le plus souvent, un lieutenant). Sur ordre de son « président »¹³³, il se place au niveau du pupitre et annonce le début du repas en proclamant « la Poussière ». Cette dernière est le rituel qui débute le repas en permettant à chacun de « rincer » son verre avec du vin rouge, boisson autrefois emportée sur les navires. Cette action tire son nom d'une réalité historique de l'arme, tout d'abord par la nature de la boisson, ensuite par la référence à une habitude des anciens marsouins qui gardaient leurs couverts sur eux. Cette pratique visait à enlever symboliquement la poussière accumulée pendant les heures de travail et, en même temps, à « se rincer le gosier »¹³⁴.



Illustration 21 : Préparatifs au rituel de la Poussière faits par le plus jeune lieutenant présent ce jour au repas de corps donné au RICM. Il demande l'attention de l'assemblée qui semble l'ignorer (1^e vignette), se résigne (2^e vignette), puis reprend ses appels au silence (3^e vignette), 24 octobre 2013 (collection du RICM).

Dès que le popotier prend la parole, il se fait huer et doit se montrer persévérant pour obtenir le silence. Une fois celui-ci obtenu, il orchestre le déroulement du rituel pendant

¹³¹ Il est à préciser que le commencement et la fin de l'ensemble des prises alimentaires abordées dans ce chapitre sont similaires, bien qu'ils s'inscrivent dans des situations différentes. La particularité de chaque type de rassemblement se situe donc dans sa partie centrale. En conséquence, ces deux éléments ne seront pas développés par la suite.

¹³² Cette dénomination désigne le militaire choisi comme étant le régisseur du repas, que ce soit au sein d'une popote, d'un repas de cohésion ou d'un repas de corps.

¹³³ Chaque catégorie, officiers, sous-officiers, militaires du rang, élit pour deux ans un « président », interlocuteur privilégié dans les relations interpersonnelles qui peut, en outre, faire état de difficultés ou de satisfactions à sa hiérarchie au nom de ses camarades.

¹³⁴ Expression utilisée par les marsouins qui, avec l'image de la poussière accumulée dans le verre, fait référence aux missions, plus particulièrement aux activités sous des latitudes arides, notamment en Afrique.

lequel l'assemblée est assise tandis que le popotier reste debout. Étant le plus jeune officier, il n'a pas encore le charisme attendu d'un chef compte tenu de sa faible expérience et, en tant que nouvel arrivant, il n'a pas encore légitimement sa place au sein des Troupes de Marine. Il fait donc l'objet d'une marginalisation symbolique du reste du groupe, puis d'une mise à l'épreuve avant sa réintégration. Cette situation montre la transgression de plusieurs règles. Tout d'abord, ces huées sont une réaction à l'illégitimité du jeune lieutenant à donner des ordres à l'ensemble du régiment, cette aptitude étant réservée aux militaires ayant les plus hautes fonctions. Ensuite, la désobéissance au supérieur hiérarchique est ici ostentatoire et constitue une mise à l'épreuve du jeune officier qui doit alors prouver symboliquement sa capacité à commander et à faire partie des Troupes de Marine. Pour autant, cette ritualisation ne peut pas être considérée comme une initiation, c'est-à-dire un processus qui « consiste à engendrer une identité sociale au moyen d'un rituel et à ériger ce rituel en fondement axiomatique de l'identité sociale qu'il produit »¹³⁵ car, d'une part, l'événement n'est pas tenu à cette fin, d'autre part, tous les jeunes lieutenants ne sont pas soumis à cette épreuve. En outre, elle ne modifie pas l'identité sociale de la personne. Ainsi, par « l'humour cet ordre "peut être 'brouillé', moqué, symboliquement inversé, à défaut d'être renversé" (Balandier 1980 : 52) »¹³⁶. Par ailleurs, selon Nicolas Mariot, le désordre engendré constitue en soi un rite car son but est d'instaurer l'ordre, dont « le principe (ré)générateur »¹³⁷ se trouve « dans le désordre lui-même. Pour assurer le meilleur ordre possible et le plus vigoureux, il faut d'abord suractiver le désordre, il faut passer par un paroxysme de désordre »¹³⁸. En effet, la discipline qui s'instaure après ce chahut est exemplaire et la soumission à ce nouveau chef symbolique pleine et entière. « Cet humour ritualisé ne fait donc que maintenir et renforcer l'ordre. »¹³⁹ Ainsi, l'inversion sociale et la contestation symbolique du groupe permettent de renforcer le contrôle social de l'institution, en complément du système punitif observé pendant le reste du temps passé au sein de l'institution.

¹³⁵ Pierre Bonte, Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 375.

¹³⁶ Abderrahmane Moussaoui, « Rire en situation de violence, l'Algérie des années 1990 », in. *Terrain* n° 61|2013, « Rires », pp. 122-133, en ligne : <http://terrain.revues.org/15210>, p. 130.

¹³⁷ Nicolas Mariot, « Morphologie des comportements et induction de croyances... », *Hypothèses*, n° 1, 1997, p. 60.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Inès Pasqueron de Fommervault, *Je ris donc je suis, le rire et l'humour au carrefour de deux processus identitaires : socialisation et individuation*, Mémoire de Master 1, sous la dir. de Bruno Martinelli, 2012, Université d'Aix-Marseille, Département d'Anthropologie, en ligne : http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/73/66/27/PDF/MA_mmoire_InA_s_Pasqueron_de_Fommervault.pdf, p. 38.



Illustration 22 : Après avoir obtenu l'attention de ses camarades, le jeune lieutenant procède à l'exécution du rituel de la Poussière afin d'ouvrir le repas de corps : « la main dessus » (1^e vignette), « le godet à deux doigts des écouteilles » (2^e vignette), « envoyez » (3^e vignette), chant *Les Biffins* au « garde-à-vous » (4^e vignette), 24 octobre 2013 (collection du RICM).

La Poussière se fait en plusieurs étapes pendant lesquelles l'ensemble des participants doit être parfaitement synchronisé : « Repos ! (Tout le monde met les mains à plat sur la table.) Garde-à-vous ! (Poings serrés, pouces levés posés sur la table.) La main au godet ! (Main à deux centimètres du verre.) La main dessus ! (Chacun saisit son verre.) Le godet à deux doigts des écouteilles ! (Chacun apporte son verre à sa bouche.) Attention pour la Poussière ! (Tout le monde répond : "Prêt") Envoyez ! (Chacun boit puis repose violemment son verre et se remet au "garde-à-vous", poings serrés, pouces levés posés sur la table, pour chanter). » La Poussière reprend les codes de la prise d'armes, notamment ceux des Grandes Couleurs avec un détournement du vocabulaire militaire : le « garde-à-vous » montre la soumission à son commandant qui n'a ici pas de légitimité en dehors de la circonstance. La posture assis pouces levés, adoptée en réponse, n'est pas plus réglementaire. Dans « la main au godet » et « la main dessus » le verre se substitue à l'arme et illustre les manœuvres dont elle fait l'objet (présentez armes, portez armes). « Le godet à deux doigts des écouteilles » remplace la venue du personnel de service auprès du mât des couleurs et renvoie aux origines maritimes de l'arme. « Attention » et « envoyez » sont les termes employés pour la levée des couleurs. En outre, l'ensemble symbolique de la levée des couleurs est inversé. Au lieu d'être le chef de corps, le chef d'orchestre de tout ceci est, ici, le plus jeune lieutenant, sans légitimité de commandement. Une descente du liquide alcoolisé se substitue à la levée du drapeau. Pour ce faire, le mât qui permet une élévation est remplacé par l'œsophage associé à un mouvement descendant. Le vin rouge prend la place du drapeau et le verre, de l'arme. Ainsi, les symboles de la France sont d'ordre culinaire et non plus institutionnel. Les principes fondateurs de l'organisation militaire sont renversés. En ce sens, la Poussière peut

être considérée comme un rite d'inversion « tel que l'a défini Marc Augé, à savoir, une rupture momentanée des interdits, un bouleversement des structures sociales, des codes et des règles, mais aussi une remise en cause des rôles et des différences sociales (Augé, 1978) »¹⁴⁰. En outre, la synchronisation de l'acte collégial et le fait d'avoir recours à une boisson alcoolisée a un caractère symbolique et intégrateur.



Illustration 23 : Interprétation du chant *Les Biffins* pouces levés par le 3^e escadron du RICM lors d'un repas de corps donné au RICM, 24 octobre 2013 (collection du RICM).

Dès lors que tout le monde s'est remis au « garde-à-vous », le popotier commence à chanter *Les Biffins*. Il est immédiatement suivi par l'ensemble des militaires présents. Parfois, le refrain du *Fanion de la Coloniale*¹⁴¹ est enchaîné. Le popotier est alors considéré comme l'« homme-ton », c'est-à-dire la personne chargée de « lancer les chants »¹⁴² et qui sert de référence pour la hauteur d'interprétation. Dans la continuité du déroulement du rituel calqué sur celui de la cérémonie, ces chants, *Les Biffins* et *Le Fanion de la Coloniale*, à vocation identitaire mais non grivois, tiennent lieu d'hymnes, au même titre que la *Marseillaise* et l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* pendant les cérémonies officielles. En effet, ils sont des pièces spécifiques à l'institution destinées à la représenter, dont les règles d'interprétation sont strictes. La *Marseillaise* et l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* peuvent alors être qualifiés de chants « d'en haut », avec le prestige dont ils font la démonstration. Ces deux pièces s'opposent à celles de la cérémonie officieuse de la Poussière dont le caractère grivois permet

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Cf. *infra* chapitre 6 pour l'analyse de ces deux chants.

¹⁴² Expression militaire qui désigne le début d'une interprétation spontanée individuelle censée être rapidement muée en interprétation collective.

de les qualifier de « chants d'en bas », expression reprise à l'intitulé du carnet de chants de popotes du RICM. Dans les deux cas, le rituel est conclu par l'interprétation collégiale d'une ou plusieurs pièces qui « confirment et intensifient les sentiments d'homogénéité »¹⁴³ du groupe et permettent ainsi une affirmation identitaire et l'expression d'un esprit de corps. Ainsi, ces performances « renforcent les relations émotionnelles et sociales de ceux qui y participent »¹⁴⁴. Ce resserrement du groupe, avant la prise du repas, donne la tonalité dans laquelle ce dernier doit se dérouler : camaraderie et convivialité pour resserrer les liens de ce vaste ensemble que représente le régiment. Dans cette optique, la pratique synchronisée du chant, associée à la présence des symboles, est « le procédé le plus sûr pour maîtriser un public, pour le fondre en une masse homogène »¹⁴⁵. En outre, par ce rituel de présentation, le militaire « intériorise les normes et les valeurs institutionnelles, et les rapports de force sociaux »¹⁴⁶.

Ces rituels de présentation terminés, le repas de corps est officiellement déclaré ouvert. Commence alors une joute musicale, à la fois spontanée, avec le lancement de chants de popote, et prescrite, avec l'interprétation des chants des unités, à la demande des commandants d'unités. Le chant intervient plus ou moins rapidement et de manière plus ou moins soutenue selon la qualité des rapports entretenus entre la troupe et le commandement. Ces joutes musicales constituent donc un système de représentation interne des unités par la démonstration d'une aptitude à chanter en chœur, dans une cohésion suffisante traduite également par la synchronisation des gestes, avec un investissement important de l'ensemble de l'unité. Elles sont aussi un moyen de communication fondé sur les attitudes corporelles par une interaction verbale normalisée. Ce comportement est le fruit d'une adhésion mentale à un système de normes propres à ce contexte, ou du moins à son respect, et participe, en conséquence, à sa ritualisation puisque ces performances prennent place « dans des réseaux d'échange comportant émetteurs, transmetteurs et destinataires »¹⁴⁷. Ces échanges vocaux sont utiles pour faire circuler des messages « qui s'inscrivent dans des systèmes de signification à partir de codes culturellement définis »¹⁴⁸.

Quelles qu'en soient les circonstances d'organisation, le déroulement du repas de corps reste stéréotypé et certaines règles d'interprétation des chants doivent être observées. Elles ne

¹⁴³ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 269.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴⁵ Jean Lamaze, *La chanson populaire, arme psychologique*, op. cit., p. 15.

¹⁴⁶ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 269.

¹⁴⁷ Jean-Yves Dartiguenave, *Rites et ritualité : essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, op. cit., p. 57.

¹⁴⁸ *Ibid.*

sont pas les mêmes pour les « chants de popote »¹⁴⁹ et pour les « chants des unités »¹⁵⁰. Lorsqu'un militaire lance un chant de popote, suivi par son unité, ou une partie de celle-ci, il est de rigueur, de la part des autres, de faire le plus de bruit possible, par des sifflets, en tapant sur les tables et par tout autre moyen tonitruant. Les autres groupes vont jusqu'à commencer l'interprétation d'un autre chant grivois en espérant parvenir à un niveau sonore plus élevé, dans le but de décourager ceux qui chantent et de leur montrer leur plus grande force. Ceux qui ont finalement renoncé à chanter peuvent légitimement interpréter une nouvelle pièce juste après que les premiers aient terminé. Commence alors un nouveau combat avec une autre unité. Ces règles ne sont pas ouvertement définies mais constituent plus une norme morale pour conserver un esprit festif tout en inscrivant l'instant dans une sorte de continuité des épreuves intergroupes antérieures (défilés, activités sportives, etc.). Ce mode de relation autour du chant prend alors la forme d'une compétition. En ce sens, elle perpétue la notion de groupe définie précédemment et nécessite un investissement individuel pour sa communauté. Cette implication solidaire donne à l'unité une autonomie, voire une supériorité symbolique sur les autres. Cette scission entre les différentes entités est génératrice de cohésion interne et semble permettre à chacun de s'identifier socialement à l'une ou l'autre d'entre elles :

« Selon Tajfel, les individus seraient uniformément motivés par une quête d'identité sociale positive. En cherchant à acquérir ou à préserver cette identité avantageuse, ils sont amenés à participer à une compétition entre groupes. La mise à l'épreuve de la valeur de son groupe d'appartenance permet à chacun d'acquérir une auto valorisation positive. »¹⁵¹

En effet, les joutes musicales pendant les repas de corps reflètent le mode de fonctionnement militaire fondé sur un ensemble de sous-groupes mis en concurrence pour obtenir d'eux leurs meilleures performances. Par leur mise en scène, ces performances « donnent une expression physico-sensible aux valeurs et aux normes sociales »¹⁵² ; elles « confirment et intensifient les sentiments d'homogénéité »¹⁵³. En outre, elles prennent la forme d'une compétition mais, contrairement à la compétition professionnelle, la performance individuelle n'est pas évaluée et sa responsabilité n'est pas engagée dans la victoire ou la

¹⁴⁹ Cf. *infra* chapitre 6.

¹⁵⁰ Cf. *infra* chapitre 5.

¹⁵¹ Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle, op. cit.*, p.201.

¹⁵² Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes ..., op. cit.*, p. 269.

¹⁵³ *Ibid.*

défaite. La réussite ou l'échec d'une performance est une responsabilité collective, comme c'est le cas dans l'ensemble des activités militaires, quotidiennes ou opérationnelles évoquées jusqu'à présent. Cette dépersonnalisation des actes permet de renforcer la cohésion et l'efficacité des différentes entités. En ce sens, ces joutes musicales ont un rôle socialisant dans la mesure où leur fonctionnement est en corrélation avec les règles de vie militaire. Compte tenu de la concurrence provoquée par cette forme de joute, le repas de corps ne peut pas être considéré comme propice à une cohésion globale des personnels du régiment. Toutefois, il contribue efficacement à celle des unités élémentaires (escadron, compagnie) par leur confrontation, comme c'est le cas dans les épreuves sportives car leurs mises en opposition « ont un effet intégrateur sur chacune des parties adverses et en renforcent la cohésion interne »¹⁵⁴. Ainsi, on peut considérer que ces joutes remplissent une fonction unificatrice des personnels d'une même unité par leurs actions mutualisées vers un objectif commun où l'esprit de corps mis en avant par l'institution est préservé, voire renforcé par le partage d'un moment commun composé, d'une part, de rituels collectifs, d'autre part, de moments de compétition.

« Pour produire des sentiments d'appartenance, les rituels doivent aussi donner l'occasion d'exprimer et de représenter scéniquement des "contre-sentiments" : rébellion, résistance, différence et individualité. Cette possibilité aussi crée des expériences significatives qui favorisent l'identification et l'identité. »¹⁵⁵

Par ailleurs, le repas de corps replace l'unité élémentaire (escadron / compagnie) dans un ensemble plus vaste partagé avec d'autres entités dont les valeurs sont les mêmes. L'objectif de chacun de ces ensembles est alors de se montrer, au travers de sa performance chantée, comme étant le meilleur et le plus digne de servir au sein des Troupes de Marine. Effectivement, tout comme dans la cérémonie, il existe un lien entre le fait de bien chanter et la capacité opérationnelle du groupe.

En revanche, il arrive que la pratique chantée pendant le repas de corps soit pratiquement inexistante, comme cela a pu être observé au 6^e BIMa à l'occasion des fêtes de Bazeilles de 2007 où, lors de son discours d'ouverture du repas, le « commandant des Forces françaises » (fonction équivalente à celle de chef de corps) a demandé à ses hommes de « s'amuser tout en restant sobre », en raison d'une cérémonie programmée le lendemain. Ne

¹⁵⁴ Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie, op. cit.*, p. 136.

¹⁵⁵ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes..., op. cit.*, p. 138.

pouvant pas adopter les attitudes transgressives habituellement observées dans ce type de contexte, les militaires présents ont préféré s'abstenir d'actions ritualisées non-obligatoires lors de ce repas de corps. Ils se sont contentés de se restaurer et ont uniquement procédé à « la Poussière », à l'interprétation de leur chant d'unité et à celle de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*. Les entretiens effectués sur ce sujet ont invoqué une volonté de contester les prescriptions faites, sous la forme d'un boycott, les engagés considérant avoir été insultés par ces consignes : « Il croit qu'on n'est pas responsables, qu'on n'est pas capables de faire la fête et après de faire notre boulot ! »¹⁵⁶ « On a voulu lui montrer qu'on n'était pas contents de ce qu'il nous a dit. »¹⁵⁷ Il ressort de ces propos l'importance de la notion d'« inversion » dans les rituels culinaires où ce sont les militaires subalternes qui prennent en quelque sorte le pouvoir. Ne pas le leur laisser, c'est alors s'exposer à une contestation du pouvoir en place dans le temps ordinaire de travail alors qu'il a été montré précédemment que le rite apparaît justement pour asseoir l'ordre établi et la structure hiérarchique.

De rigueur lors de l'interprétation des chants de popote, toute attitude compétitive est proscrite lorsque les chants des unités sont interprétés. Le moment de ces performances n'est pas préétabli et elles se font de manière conventionnelle et sans débordement gestuel. Le non-respect de cette prescription signifie que le groupe perturbateur n'a pas de considération pour l'unité chantante. Cela est perçu comme une véritable offense et nécessite des excuses en bonne et due forme car elle provoque un « déséquilibre dans l'interaction »¹⁵⁸ entre les groupes. En ce sens, elle constitue « un dérèglement de l'ordre rituel »¹⁵⁹ et « devra faire l'objet d'échanges réparateurs »¹⁶⁰ qui sont gradués selon le statut du ou des offenseurs¹⁶¹. Sans cette « procédure de “récupération” »¹⁶², également ritualisée, toutes les autres unités jugeront qu'elle n'est pas digne de confiance et l'unité fautive s'en trouvera discréditée. En

¹⁵⁶ Témoignage d'un caporal-chef du 8^e RPIMa, en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMA, Libreville, 02 septembre 2007.

¹⁵⁷ Témoignage d'un adjudant du 8^e RPIMa, en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMA, Libreville, 02 septembre 2007.

¹⁵⁸ Anne Marcellini, Mahmoud Miliani, « Lecture de Goffman », *Corps et culture*, n° 4, 1999, en ligne : <http://corpsetculture.revues.org/641>.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Dans tous les cas, les fautifs doivent présenter immédiatement leurs excuses auprès du chef de groupe qui décide de l'arrêt, ou non, de leur participation au rituel. Le lendemain, une procédure d'excuses officielles auprès du commandant de l'unité offensée est entreprise. Les coupables sont accompagnés de leur propre commandant d'unité qui appuie leur discrédit. Par cette exclusion, l'acte d'offense devient individuel et n'affecte pas l'ensemble de l'unité à laquelle ils appartiennent. Il n'est pas rare qu'ils se fassent huer et insulter sur leur passage et il leur faut, par la suite, redoubler d'efforts pour retrouver leur place, aussi bien au sein de leur groupe primaire qu'au sein du régiment.

¹⁶² Anne Marcellini, Mahmoud Miliani, « Lecture de Goffman », *Corps et culture*, op. cit..

effet, le « chant escadron » est un chant identitaire qui représente l'escadron (ou la compagnie), ses valeurs, parfois même son histoire et ses anciens. Siffler ce chant, c'est donc manquer de respect au groupe. C'est un « affront corporel »¹⁶³ entraînant un déshonneur non seulement de l'individu fautif, mais aussi de son unité d'appartenance, par assimilation, puisque « les groupes sociaux possèdent un honneur collectif auquel leurs membres participent, si bien que la conduite déshonorante d'un individu réagit sur l'honneur de tous et que, réciproquement, chaque membre bénéficie de l'honneur du groupe »¹⁶⁴. Afin de ne pas adopter une attitude offensante, il est donc essentiel que chacun connaisse bien le répertoire¹⁶⁵, mais aussi l'ensemble des normes qui régissent l'activité. Ces « règles de conduite »¹⁶⁶ font de l'acte « une forme de communication, car il représente une confirmation du moi, aussi bien de celui pour qui la règle est une obligation que celui pour qui elle correspond à une attente »¹⁶⁷. Ces règles d'interaction servent donc à ritualiser l'instant et influent sur la place de chacun au sein des groupes en ce qu'elles favorisent l'intégration ou, au contraire, l'exclusion d'un individu. Par cet ensemble de règles et normes, le repas de corps « transmet des modes de faits et de pensées, des identités précises par la transmission de connaissances, mais aussi de règles de vie, de savoir-vivre ou encore de présentation de soi »¹⁶⁸ nécessaires à la vie du groupe dans son quotidien.

Le repas terminé, le processus de clôture du rassemblement peut être engagé. C'est le second élément rituel commun à l'ensemble des rassemblements culinaires. Le chef de corps prononce quelques mots relatifs aux circonstances du regroupement. Implicitement, cette intervention indique à tout le personnel qu'il faut se lever en vue de se mettre au garde-à-vous, dès que l'ordre en sera donné, pour l'interprétation de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*¹⁶⁹. Personne ne peut quitter les lieux tant que ce chant n'a pas été lancé par l'organisateur, qui se trouve généralement être le plus gradé à la plus haute responsabilité. La mise au garde-à-vous, attitude symbolique propre à l'armée, confère à l'interprétation une importante solennité. Cette posture systématique et significative pour les participants fait de cette dernière étape du repas de corps un ultime élément rituel. Elle marque la clôture des débordements autorisés pendant le repas et le retour à la maîtrise de soi et de ses émotions,

¹⁶³ Expression empruntée à Julian Pitt-Rivers, *Anthropologie de l'honneur: la mésaventure de Sichem*, traduit de l'anglais par Jacqueline Mer, Paris, Hachette (coll. Pluriel), 1997, p. 24.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁵ Cf. *infra* chapitre 9 pour l'approche de la question de l'apprentissage du répertoire.

¹⁶⁶ Expression reprise à Ervin Goffman, *Les rites d'interaction*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁹ Seuls le premier couplet et le refrain sont généralement interprétés.

nécessaires à la discipline qui gouverne la vie militaire. Toutefois, elle n'indique pas une fin brutale du rassemblement dont la dispersion se fait peu à peu, selon les désirs de chacun. Ce chant exprime la fin d'une obligation de présence et symbolise le retour à une forme d'individualité des militaires.



Illustration 24 : Interprétation de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* au garde-à-vous, en fermeture du repas de corps donné au RICM, 24 octobre 2013 (collection du RICM).

Le repas de corps en France est tel que décrit ci-dessus. Il a été observé quelque peu différemment au 6^e BIMA¹⁷⁰ où il y a une sorte d'ignorance des unités les unes envers les autres qu'illustre la problématique liée à l'esprit de corps développé dans le chapitre précédent. Elles ne sont donc pas en compétition. Les deux compagnies de combat, issues d'un même régiment se réunissent généralement pour chanter tandis que la CCAS, qui chante très peu, reste plus ou moins disloquée en sections de spécialités. Les unités non habituées à ce type d'activités ne s'y intègrent pas et n'en appliquent pas les règles¹⁷¹. En outre, la spatialisation rituelle n'est pas systématiquement respectée avec une organisation tantôt en plein air, sous forme de buffet sans place assise ce qui favorise la mobilité des participants et

¹⁷⁰ Toutes les observations faites entre 2006 et 2008 ont montré une attitude similaire des militaires.

¹⁷¹ Absence des fanions et départ de certaines personnes avant l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*.

lève la contrainte de s'intégrer à son groupe élémentaire ; tantôt avec un éloignement important des unités qui entrave le processus de joute musicale. À chaque fois que la configuration des lieux n'est pas conforme à la tradition, l'ambiance du repas est moins festive. Les personnels interrogés ont le sentiment d'une obligation de présence et une volonté de quitter les lieux dès que possible. Du même coup, le recours au chant est très modéré, non seulement dans les rangs de la CCAS, mais aussi dans ceux des compagnies « tournantes » habituées à animer ce type de repas. La démonstration de performance est absente. L'interprétation des chants semble se faire pour le groupe et non comme une représentation aux autres. La modification des paramètres habituels du repas de corps et la présence de personnels non familiarisés avec ses règles font perdre au rassemblement une grande partie de ses fonctions unificatrices. La dimension interarmes de ces unités et le fait que l'organisation spatiale de l'événement soit différente entraînent une disparition de la spontanéité de pratiques chantées qui est à l'origine du rapprochement des militaires et du sentiment de groupe. Le non-respect des traditions et des ritualités engendre une inefficacité du rassemblement et a une conséquence négative sur la cohésion des groupes. Ces derniers doivent alors user d'autres stratégies, en d'autres circonstances, pour créer un état d'esprit solidaire utile à l'exercice de leurs fonctions.

En définitive, les grandes étapes du déroulement du repas de corps restent toujours les mêmes, bien que l'organisation spatiale soit parfois modifiée. En effet, il fait l'objet d'une structuration particulière où la Poussière constitue un rite de présentation, la joute chantée un rite d'expression et l'interprétation de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* un rite de clôture. Ce sont des actes formels accomplis avec une gestuelle, des symboles et une expression verbale. Ces trois éléments structurent l'instant et permettent de considérer les repas de corps comme des rituels. « Par leurs formes symboliques, leurs séquençages d'actions et leur mise en scène d'événements performatifs, ils créent des effets sociaux et appellent certaines actions en retour. »¹⁷² Ainsi, les différentes actions ritualisées qui ponctuent l'événement « consacrent, actualisent et légitiment des classifications, des hiérarchies et des valeurs préexistantes »¹⁷³.

La synchronisation des actions de début et de fin a pour effet un rapprochement de l'ensemble des participants avant et après leur scission générée par la joute musicale dont la

¹⁷² Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 112.

¹⁷³ Christian Bromberger, « Paraître en public, des comportements routiniers aux événements spectaculaires », *Terrain*, 15 | 1990, « Paraître en public », en ligne : <http://terrainrevues.org/2978>, p. 7.

vocation est de favoriser un centrage des individus sur leur unité élémentaire (escadron ou compagnie). Bien qu'il favorise l'esprit de corps, il est difficile d'affirmer que le repas de corps permet la création d'un lien de cohésion plus fort entre tous les militaires du régiment. Il constitue plus un autre type de représentation entre les unités, bien que le repas soit « un événement social, autant qu'un événement alimentaire »¹⁷⁴ et que, de ce fait, il favorise une certaine forme d'union. En revanche, il joue un véritable rôle dans la cohésion des unités élémentaires par leur confrontation. C'est peut-être pour pallier le manque d'intimité, inhérent à l'importance du rassemblement, qu'à son issue, il n'est pas rare de voir des petits groupes se former et se réunir à la popote. Ainsi, on assiste à une progression des activités qui deviennent de plus en plus intimes et, par conséquent, de plus en plus propices aux liens fraternels.

2.2. Activités culinaires des unités élémentaires

La valeur cohésive du repas de corps n'étant pas totalement pertinente du fait de sa trop grande ampleur et de sa faible fréquence, les unités élémentaires (escadrons, compagnies) et les unités primaires (sections, pelotons) favorisent leur cohésion interne par d'autres moments de restauration qui sont principalement le « repas de cohésion », et le « p'tit déj. colo ». Après une présentation des circonstances dans lesquelles ils prennent place, leur analyse permettra de mettre en lumière les pratiques récurrentes d'une activité à une autre.

Selon les considérations militaires, le « repas de cohésion » est, après le repas de corps, le plus institutionnalisé. Plusieurs facteurs semblent jouer dans cette hiérarchisation des événements culinaires. La faible fréquence d'organisation de ces regroupements leur confère plus de solennité. En outre, plus le nombre de participants est grand, plus les militaires semblent lui accorder de l'importance. Il est le seul repas qui rassemble systématiquement l'ensemble de l'unité élémentaire. Il est initié par le commandant d'unité en ce qui concerne les escadrons de combat et par le chef de section ou de service pour les unités de soutien. Il est exceptionnel d'avoir un repas de cohésion à l'échelle de l'unité élémentaire pour les spécialistes¹⁷⁵. Il est une activité de service planifiée, qui fait l'objet d'une demande d'autorisation préalable officielle auprès du chef de corps, puis d'une note de service précisant les modalités de son organisation, notamment pour ce qui est de la tenue

¹⁷⁴ Jeffrey Sobal, cité par. Jean-Pierre Poulain, Jean-Pierre Corbeau, *Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, op. cit., p. 151.

¹⁷⁵ Ils sont regroupés au sein d'une unité élémentaire dont la dénomination peut varier selon les structures : on parle de l'ECL (escadron de commandement et de logistique), de la CCAS (compagnie de commandement, d'appui et des services) ou encore de la CCL (compagnie de commandement et de logistique).

vestimentaire ou du lieu de son déroulement. Ce type de repas peut indifféremment prendre place sur un terrain d'entraînement ou dans l'enceinte du régiment.



Illustration 25 : Bâtiment servant de lieu de rassemblement sur le terrain d'entraînement de Montmorillon novembre 2006.

Dans le premier cas, la rupture avec le lieu de vie et avec les autres, l'éloignement, l'isolement géographique (généralement dans un bâtiment sur un terrain vierge de tout voisinage), favorisent un recentrage du groupe sur lui-même. Dans le second cas, il n'y a pas de rupture avec le quotidien et les liens resserrés lors de cet événement peuvent plus facilement se poursuivre à son issue. Pour toutes les petites unités spécialisées, le repas de cohésion peut, outre les lieux déjà cités, également prendre place à l'extérieur des structures militaires, comme par exemple au restaurant. Dans ce dernier cas, les repères militaires disparaissent, tout comme les éléments rituels (Poussière, chants, hymne, etc.) et les personnes sont en tenue civile. En sortant du cadre militaire l'effacement des hiérarchies et le resserrement des hommes entre eux sont plus faciles dans des unités où il y a peu de personnels dans chaque grade. En outre, ce changement de contexte permet de découvrir ses camarades sous un autre jour et de mettre « face à face des personnes de statuts sociaux inégaux, les unes organisant et encadrant la cérémonie à travers une procédure discursive et gestuelle à vocation légitimatrice dont elles sont les dépositaires et gardiennes, les autres représentant le “public” auquel est destiné ce contenu rituel. Ainsi, on se situe bien dans tous les cas au cœur d'un processus de (re)légitimation conduit par une autorité sociale et ayant

donc pour visée ultime la célébration des valeurs et représentations qui y sont véhiculées »¹⁷⁶. Néanmoins, l'objectif de ces rencontres extra-professionnelles est le même que celui des autres activités centrées autour des repas. Elles visent à renforcer les liens du groupe en prodiguant à ses membres le sentiment d'être reconnus comme partie intégrante de cet ensemble, afin de le rendre plus solidaire et plus performant. En effet, « l'alimentation, de manière générale, et la convivialité et la commensalité, en particulier, sont des facteurs de cohésion et d'intégration sociale »¹⁷⁷. L'aspect inhabituel du repas de cohésion, le fait qu'il réunisse l'ensemble du groupe et sa ritualité situent la consommation alimentaire dans une circonstance événementielle qui confère au repas un rôle plus important que dans sa quotidienneté dans l'impression qu'a chacun de faire partie d'une communauté et dans la pérennité d'un système social par la transmission d'un certain nombre de normes propres à l'unité. En effet, « les fonctions rituelles visent l'ordre et le respect de l'ordre. Elles neutralisent les conduites spontanées, domestiquent les pulsions, les émotions, l'altérité »¹⁷⁸. Dans le même temps, le repas de cohésion alimente le développement des relations sociales au sein du groupe. Sans atteindre la vision de « parenté artificielle » générée par une alimentation commune vue par Emile Durkheim¹⁷⁹, le repas de cohésion favorise la sensation de fraternité entre les individus et fait référence au domaine familial et à l'image qui en est donnée par la chrétienté. En effet, « parler d'alliance, c'est parler de famille, et donc de sang. Et toujours ces alliances sont scellées par un repas au cours duquel on boit du bon vin »¹⁸⁰. Le repas tend « à supplanter l'être naturel inscrit dans l'égoïsme du quotidien et à valoriser l'être social qui unifie le groupe »¹⁸¹. En outre, la ritualisation du repas lui donne une fonction intégratrice puisqu'elle « transforme la situation en renforçant la solidarité du groupe »¹⁸² qui y participe, notamment par l'interprétation collégiale des chants. Le repas apparaît donc comme central dans les processus de cohésion à visée opérationnelle, élaborés par l'institution. Cependant, pour garantir son efficacité, il doit ponctuer d'une manière assez régulière le calendrier des militaires, en faisant partie d'un ensemble de « moyens par lesquels le groupe social se réaffirme périodiquement »¹⁸³. En effet, cet approvisionnement mutuel des

¹⁷⁶ Nicolas Mariot, « Morphologie des comportements et induction de croyances... », *op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁷ Françoise-Romaine Ouellette (dir.), *Le repas familial*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁹ Emile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, PUF, 5^e éd., 1968 [1^{er} éd., 1912], p. 481.

¹⁸⁰ Pierre Faure, « Repas », *Études*, n° 7, t. 403, 2005, p. 96.

¹⁸¹ James Masy, *Le temps de l'insertion des jeunes, une considération rituelle et temporelle*, mémoire de Master, sous la dir. de Carole Daverne-Bailly et Pierre-Yves Bernard, Université de Nantes, 2008, p. 64-65.

¹⁸² Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸³ Emile Durkheim, cité dans Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 2002, p. 10.

engagés, aboutissant à un ensemble groupal structuré et solidaire, ne peut être le fruit d'une seule rencontre. En outre, la récurrence de ces repas s'impose également par l'intégration des nouveaux personnels récemment mutés ou détachés dans l'unité en vue d'une mission en particulier, mais aussi l'arrivée des jeunes engagés à l'issue de leur période de formation initiale, soit individuellement pour les unités de spécialistes, soit en pelotons déjà constitués, pour les escadrons de combat. Le repas a une fonction intégratrice des nouveaux venus « à travers leur partage des mêmes aliments et leur soumission aux mêmes codes et aux mêmes règles »¹⁸⁴.



Illustration 26 : Repas de cohésion d'un peloton du 3^e Escadron du RICM. Les marsouins finissent la Poussière par l'interprétation pouces levés de *Les Biffins*, 20 octobre 2004.

Le repas de cohésion s'organise, d'un point de vue formel et spatial, de la même manière que le repas de corps, c'est-à-dire que les sous-groupes ne sont pas mélangés. Cependant, il n'existe pas forcément de séparation physique des tables de chacun des pelotons, selon la configuration des lieux. Une disposition des tables en enfilade, à la manière d'un banquet est le mode d'installation le plus fréquent. Pour la décoration du lieu, les symboles de l'unité restent présents, généralement auprès du commandement, placé de manière plus ou moins centrée. Enfin, excepté dans le cas d'un rassemblement en milieu civil, la tenue généralement observée dans ces circonstances est la tenue de travail avec le calot comme coiffure. La suppression du treillis de défilé montre une moindre importance attribuée au faste du repas qui s'explique par une non-représentation des unités entre elles, induite par

¹⁸⁴ Françoise-Romaine Ouellette (dir.), *Le repas familial, op. cit.*, p. 18 .

la restriction des personnels présents. L'appartenance aux Troupes de Marine continue à être clairement exprimée mais les symboles de la nation et du régiment sont plus discrets. Ainsi, l'inscription du groupe dans une filiation aux ancêtres plus que dans son organisation est mise en exergue et favorise normalement un rapprochement des individus puisque le rite a une fonction « intégratrice, créatrice de lien social par célébration et diffusion des valeurs et représentations qui s'y trouvent mobilisées »¹⁸⁵. Par ailleurs, l'atmosphère plus détendue de ces repas peut notamment être expliquée par ce changement de tenue, mais aussi par un contexte moins formel, une décoration moins structurée et une fréquence d'organisation plus libre.

Le concept de joute musicale n'apparaît pas dans le repas de cohésion principalement parce que ce dernier réunit en général une seule unité. Bien que ce type d'activité soit animé par plusieurs sous-groupes (sections, pelotons), les clivages sont moins présents, en tous les cas moins visibles. Contrairement au repas de corps, pour lequel l'activité chantée est plus soutenue, tout du moins plus structurée en France qu'à l'étranger, il semble que pour ces rassemblements intra-unité il y ait un recours plus important au chant lorsqu'ils se font dans un contexte opérationnel ou d'entraînement en dehors de la caserne. Conjugué aux repas, le chant permet d'asseoir les liens tissés lors des pratiques sportives ou des cérémonies en favorisant l'esprit de cohésion. Il fait de l'activité culinaire un moment de convivialité où « une fonction aussi vitale que se nourrir devient rapidement éminemment sociale »¹⁸⁶. Ces repas permettent au chef de faire le point avec ses hommes et de leur signifier sa satisfaction lorsque le groupe fait preuve d'un état d'esprit solidaire. Associé au partage d'une intimité, l'état d'esprit festif de ces rassemblements est propice à la camaraderie et renforce la force morale de l'unité. Ces deux éléments sont jugés comme étant des vecteurs de la cohésion qui « apparaît donc comme un produit intermédiaire entre le moral des individus et la capacité psychosociologique (ou force morale) d'une unité. La force morale est considérée comme étant une capacité opérationnelle d'une formation »¹⁸⁷. Les activités culinaires sont donc complémentaires aux activités quotidiennes de rassemblement dans le processus complexe de cohésion qui ne peut pas se départir d'une certaine intimité entre les personnes pour dévoiler sa spontanéité. Ces repas sont alors des moments de détente où l'humour et les blagues sont omniprésents. Les cadres se fondent dans leur groupe, effaçant quelque peu les barrières qu'impose la hiérarchie. Bien que présente, cette dernière se vit différemment. Tout comme

¹⁸⁵ Nicolas Mariot, « Morphologie des comportements et induction de croyances... », *op. cit.*, p. 59-60.

¹⁸⁶ Claude Mordant, Christian Le Bart (dir.), Présentation du congrès du CTHS, *Se nourrir, pratiques et stratégies alimentaires* qui s'est tenu du 22 au 27 avril 2013, thème VI : « Alimentation et sociabilité ».

¹⁸⁷ Hubert Jean-Pierre Thomas (dir.), *Métamorphose des missions ?...*, *op. cit.*, p. 115.

dans le cadre de la popote, les rapports d'autorité et de soumission au chef s'estompent au profit d'un certain devoir du supérieur hiérarchique, garant de la bonne organisation de l'activité et de l'ambiance qu'elle fera naître afin de remplir son rôle cohésif.

En outre, le relâchement observé lors des repas de cohésion est généralement favorisé par une consommation de boissons alcoolisées¹⁸⁸, sans pour autant être le fruit d'un alcoolisme. C'est plus une volonté de montrer une résistance à l'alcool et, en conséquence, de montrer une résistance du corps pouvant être assimilée, par les militaires, à une forme de virilité.

« Être un franc Gaulois, c'est résister le plus longtemps possible à l'ivresse. Lorsque celle-ci advient, le maître vin triomphe de la faiblesse de l'homme. Le buveur, en se mettant à l'épreuve, attend avec un masochisme béat d'être terrassé par une force supérieure. L'alcool est son allié toujours victorieux et le chef pervers de ses sens. »¹⁸⁹

De plus, une légère ivresse favorise l'émergence des sentiments et des émotions. Elle signifie également « le refus des contraintes morales par une violation verbale des tabous. Ainsi, elle constitue une infraction symbolique faite par le groupe, ce qui implique un partage des responsabilités »¹⁹⁰ induisant un état de cohésion. La pratique du chant de popote ne peut donc pas se départir d'un certain contexte, mais également d'une mise en exécution particulière. En effet, lorsqu'un militaire « lance un chant », ceux souhaitant participer à son interprétation se rassemblent en cercle autour du meneur qui devient, de ce fait, référent. En cas de non-adhésion de la part des camarades, l'interprétation cesse et une autre personne en lance une nouvelle. Lorsqu'un chant est terminé, un autre prend immédiatement le relais, généralement lancé par un autre militaire qui suscite à son tour un rassemblement autour de lui. Parfois, deux groupes se forment simultanément. Ils finissent éventuellement par se rejoindre en un seul. Ainsi, de petites entités ponctuelles se font et se défont. Ces rapprochements physiques et l'action commune sont vecteurs de lien social et de cohésion. Ces moments musicaux sont marqués essentiellement par l'interprétation de chants grivois et les performances sont empreintes d'une grande extravagance, en opposition avec les normes et règles établies pendant le service. Ainsi, ces instants prennent un caractère carnavalesque

¹⁸⁸ C'est généralement la bière qui accompagne ce type d'événements. Afin d'en limiter les débordements, la détention permanente de boissons alcoolisées a été interdite au sein des unités et des règles strictes encadrent la consommation d'alcool dans une enceinte militaire.

¹⁸⁹ Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, p. 166.

¹⁹⁰ Théo Staub, *L'enfer érotique de la chanson folklorique française*, Plan de la Tour, éd. D'aujourd'hui (coll. « Les introuvables »), p. 141.

dans le sens où « l'entendait Bakhtine (1972), à savoir [...] un lieu et un moment de véritable défolement lors duquel il est permis d'effectuer certaines inversions sociales »¹⁹¹, notamment par l'échange des bandes patronymiques ou des insignes de grade. Ces performances musicales sont ponctuées de petites pauses pendant lesquelles chacun se restaure ou se désaltère. Cette organisation est assez anarchique, il n'y a pas de règle et tout est dans la spontanéité. En ce sens, ces rassemblements « reposent sur des mobilisations émotionnelles fortement marquées »¹⁹², à l'origine du développement de sentiments affectifs forts au sein du groupe. Toutefois, les premiers chants sont, en principe, lancés par les caporaux-chefs ou sous-officiers subalternes les plus anciens, les moins expérimentés ne se permettant pas de telles initiatives. Il y a donc, dans cette façon de faire, une élévation de la position sociale des participants par leur ancienneté et non par leur grade¹⁹³.

En marge des autres formes de rassemblement culinaires, le « p'tit déj. colo » constitue une dernière forme de regroupement de cohésion fondée sur une base alimentaire. Contrairement aux autres activités¹⁹⁴, il est spécifique aux Troupes de Marine. Il est également le seul qui peut être décidé par n'importe quel cadre, du chef de corps au chef de section. Les raisons qui motivent son organisation sont elles aussi variées. Du petit moment convivial pour ressouder des liens trop peu solides au sein du groupe à la prolongation festive d'une commémoration, en passant par la restauration bien méritée après une épreuve sportive, le « p'tit déj. colo » est, avant tout, un moment de détente d'une durée restreinte, une à deux heures, autour des traditions culinaires des Troupes de Marine. Principalement dédié au recentrage du groupe sur lui-même, le rite, dans sa composante historique, permet « d'exorciser les effets nocifs des turbulences menaçantes, pour l'intégrité du corps social aussi bien que pour celui de l'être individuel »¹⁹⁵.

¹⁹¹ Inès Pasqueron de Fommervault, *Je ris donc je suis...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹² Nicolas Mariot, « Morphologie des comportements et induction de croyances... », *op. cit.*, p. 60.

¹⁹³ Cf. *infra* chapitre 9.

¹⁹⁴ On retrouve les autres activités de cohésion dans les autres armes mais les symboles et les éléments rituels sont bien sûr différents.

¹⁹⁵ Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle*, *op. cit.*, p. 148.



Illustration 27 : Buffet d'un p'tit déj' colo au 6^e BIMA après un footing régimentaire, 15 novembre 2007.

À l'issue du « p'tit déj. colo », les personnels reprennent leurs activités habituelles – c'est là sans doute l'une des raisons de la courte durée de ce repas –, et cela contrairement aux popotes et aux repas de corps. De ce fait, il est beaucoup plus simple dans sa mise en œuvre, il ne fait pas l'objet de stéréotypes spatiaux et visuels et les symboles militaires sont plus ou moins représentés. En effet, la tenue est déterminée par l'action qui le précède. Cette souplesse vestimentaire permet d'inscrire facilement ce repas dans la programmation d'une journée ordinaire. Le non-changement de tenue enlève une part du caractère événementiel, voire festif, de l'activité qui consiste en un retour ponctuel à une façon de faire le petit déjeuner autrefois quotidienne. En effet, les sardines, les oignons crus et le vin rouge étaient à l'origine les seuls ingrédients de ce repas. Ils rappellent l'héritage maritime de l'arme et sont encore aujourd'hui indispensables à sa mise en œuvre. En ce qu'ils constituent une spécificité des Troupes de Marine, ils ont une valeur culturelle. Ce sont des « codes alimentaires »¹⁹⁶ qui « informent sur l'identité sociale et les règles culturelles, et sur les relations avec les autres, et influencent la sélection alimentaire et la nutrition individuelle »¹⁹⁷. Toutefois, ces aliments sont, la plupart du temps, accompagnés d'autres mets plus facilement consommables tels que de la charcuterie, du fromage ou des viennoiseries et des boissons diverses, du jus d'orange ou encore du café. Par cet ancrage temporel, l'événement est ritualisé dans le sens où les rituels

¹⁹⁶ Expression reprise à Mary Douglas, « Deciphering a Meal », *Daedalus*, vol. 101, n° 1, « Myth, Symbol, and Culture », *Journal of American Academy of Arts & Sciences*, 1979, pp. 61-81.

¹⁹⁷ Natacha Calandre, *Alimentation, Nutrition et Sciences sociales : concepts, méthodes pour l'analyse des représentations et pratiques nutritionnelles des consommateurs*, Mémoire de DEA, sous la dir. de Lucie Sirieix et Nicolas Bricas, 2002, Université de Montpellier, p. 29.

« prennent dans le présent ce qui appartient au passé et l'aménagent pour le futur. Ils assurent ainsi continuité et durée à la société »¹⁹⁸.

Comme son nom l'indique, ce petit déjeuner ne peut se faire que le matin et se doit, en général, d'être mérité en étant précédé d'une activité communautaire telle qu'une prise d'arme ou une séance de sport, cette dernière pouvant être soit collective, soit sous forme de challenges. « Parfois on fait un footing cohésion, on va courir toute la compagnie ensemble, c'est assez rare, une fois par mois environ, à la fin de la séance de sport, on rentre à la "Compagnie" en chantant. Après on fait un "p'tit déj. Colo". Ça favorise la cohésion, on est contents... »¹⁹⁹ Le « footing cohésion » est axé sur l'activité commune et solidaire et non sur la performance sportive comme c'est le cas lors de la course à pied quasi-quotidienne, en se mettant à la cadence du moins rapide afin que le groupe ne se désolidarise pas. Le chant qui lui fait suite est celui de la compagnie pour lequel l'unité se met en ordre serré et marche au pas cadencé. Ce resserrement physique peut être considéré comme une préparation au renforcement des liens amicaux en faisant apparaître l'unité comme une entité et non comme un conglomerat de personnes. La prise de ce petit repas est une continuité de la pratique sportive dans son rapport au corps. Elle en est la complémentarité en montrant des éléments que l'activité physique ne peut pas mettre en évidence puisque « manger, c'est donner à voir nos goûts, nos dégoûts, notre relation au corps, notre relation au plaisir, notre sensualité ou, au contraire, notre absence de sensualité »²⁰⁰. Par rapport à l'activité culinaire, et aux produits ingérés, le « p'tit déj colo » montre une certaine résistance corporelle de l'individu, considérée, encore une fois par les militaires, comme une forme de virilité, avec l'ingestion de produits normalement pas mangés crus, accompagnés du vin rouge, difficilement assimilable après un effort physique, à une heure matinale. A l'instar des autres rassemblements culinaires, il peut être, selon la volonté des participants, ponctué de chants à connotation légère, voire grivoise. Clôturé, comme l'ensemble des activités à caractère culinaire dans les Troupes de Marine, par l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* interprété au garde-à-vous, ce rassemblement a un caractère historique qui lui permet de faire ressortir fortement l'identité d'arme des marsouins, par des vecteurs différents des autres rassemblements. En effet, les spécificités alimentaires prennent la place des symboles habituels qui sont moins présents.

¹⁹⁸ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 114.

¹⁹⁹ Propos recueillis auprès d'un caporal-chef du 3^e RPIMa, en mission de courte durée avec son unité au 6^e BIMA, Libreville, 9 février 2007.

²⁰⁰ Jean-Pierre Poulain, Jean-Pierre Corbeau, *Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, op. cit., p. 153.

Elles constituent un référent commun qui contribue au renforcement de la cohésion du groupe.

Le « repas de cohésion » et le « p'tit déj colo » peuvent être, ou non, considérés comme des activités de service bien qu'ils résultent d'une volonté hiérarchique pour renforcer les liens du groupe. Cette distinction dépend du niveau de solennité qui leur est donné et de leur ritualisation, indépendamment de leur degré d'intimité. De manière générale, plus le grade de l'organisateur est élevé, plus la fréquence de l'événement est faible, plus l'activité est solennelle. En ce sens, les diverses actions proposées par les cadres de proximité et les chefs de pelotons ont, bien souvent, un caractère informel alors que celles proposées par les commandants d'unités sont plus marquées institutionnellement, mais moins que les actions mises en place par le chef de corps. Néanmoins, tous les rassemblements et partages de moments de détente sont animés par le même objectif qui est de favoriser des « attitudes positives mutuelles entre les membres du groupe »²⁰¹. En outre, ces rassemblements permettent une meilleure interconnaissance des participants et, en conséquence, favorisent des liens cohésifs qui sont « décisifs en termes de confiance et d'efficacité opérationnelle »²⁰². Ce sont les cadres de proximité²⁰³ qui « doivent créer ces liens dès le temps de paix au sein de leur compagnie et sections de sorte qu'au combat, chaque soldat protégera ou viendra en aide à son camarade. Cette interdépendance se construit par le biais de diverses activités et temps forts »²⁰⁴, dont une partie a été abordée dans la première partie de ce chapitre et l'autre consiste principalement en des activités culinaires ritualisées dont il a été question dans cette seconde partie. Ces actions ont donc pour fonction principale de favoriser une certaine émulation du groupe en favorisant des relations amicales et extra-professionnelles puisqu'en plus d'être « créateur de liens nouveaux, le geste convivial est aussi celui qui, de façon concrète, entretient les liens existants et, plus symboliquement, rappelle l'appartenance à une même communauté »²⁰⁵ donnant la possibilité à chacun de se situer, d'avoir une existence aux yeux du groupe. Dans ce processus d'adhésion à l'unité, le chef est le garant du respect des règles de vie militaires et des normes relatives à chacune de ces situations, afin d'en faire ressortir une expression identitaire conforme aux attentes institutionnelles. En ce sens, ces

²⁰¹ Gabriel Mugny, Dominique Oberlé, Jean-Léon Beauvois, *la psychologie sociale*, op. cit., p. 162.

²⁰² Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 104.

²⁰³ Les cadres de proximité sont les chefs de groupes, les chefs de pelotons ou de section, l'adjudant d'unité et le commandant d'unité.

²⁰⁴ Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 104.

²⁰⁵ Jean-Pierre Chaline, « Convivialité, commensalité : de la cohésion sociale à la civilisation des mœurs », in *La sociabilité à table, commensalité et convivialité à travers les âges*, Actes du colloque de Rouen, 14-17 novembre 1990, textes réunis par Martin Aurell, Olivier Dumoulin, Françoise Thelamon, Rouen, publication de l'université de Rouen n° 178, 1992, p. 255.

circonstances sont caractérisées par la détente mais elles restent néanmoins, dans une certaine mesure, sous le contrôle de l'armée qui considère qu'« il appartient au chef de section de faire preuve de discernement, afin de permettre que s'instaurent décontraction et convivialité tout en gardant la maîtrise de la situation »²⁰⁶.

Toutes ces activités, qu'elles soient le repas de corps très institutionnalisé, la popote plus ou moins improvisée ou le « p'tit déj' colo », davantage fondé sur une ritualité culinaire que formelle, s'appuient sur des contextes alimentaires qui impliquent « un rapprochement des individus, une mise en intimité »²⁰⁷. En même temps qu'il induit le rassemblement des membres du groupe, le repas, par les normes auxquelles il est soumis, constitue une mise en évidence « des usages de la société, il [le militaire] prend conscience de participer à une vaste vie collective »²⁰⁸. Par un regroupement physique et le partage ritualisé des aliments, ces activités dévoilent les personnes, tout en leur permettant de s'insérer pleinement dans le groupe, consolidant ainsi ses fondements, qu'ils soient d'ordre identitaire par l'ancrage historique de l'instant au travers des symboles et valeurs, ou qu'ils soient d'ordre cohésif par le partage d'une même intimité. De cette ritualité découle le maintien de l'aspect collectif qui fait partie de l'identité militaire. Cette ritualisation du repas l'inscrit dans un processus symbolique porteur de significations. En ce sens, le rassemblement est générateur d'une cohésion sociale, génératrice de relations affectives plus développées. Cette forme de liens est complémentaire à la cohésion opératoire, inhérente au travail en groupe et favorisée par les jeux et compétitions intergroupes. En effet, le développement d'un sentiment de satisfaction des engagés à évoluer ensemble est en partie inhérent à leur bon déroulement mais c'est parce que le groupe a de l'importance pour l'individu que ce dernier donnera tout ce qu'il peut pour sa réussite.

²⁰⁶ Ministère de la Défense, *Guide à l'usage des cadres de contact pour le commandement des EVAT*, op. cit., p. 169.

²⁰⁷ Jean-Pierre Poulain, Jean-Pierre Corbeau, *Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, op. cit., p. 153.

²⁰⁸ Maurice Halbwachs, *La classe ouvrière et les niveaux de vie : Recherche sur la hiérarchie des besoins dans les sociétés industrielles contemporaines*, Livre III, Paris, Alcan, 1913, p. 29-30.

Partie 2 :
Répertoires de service et réglementaires versus répertoires
festifs et transgressifs

Chapitre 4

Les chants de marche comme vecteurs d'une culture guerrière

Les chants de marche représentent aujourd'hui la plus grande partie du répertoire militaire. Au sein de l'Armée de Terre, ils sont probablement les plus nombreux et les plus utilisés. En plus de cadencer le déplacement, le chant de marche a une fonction représentative forte car il est associé à la notion de défilé, public ou non. Dans la mesure où son interprétation est propre à certains contextes ritualisés, il conviendra, conjointement à l'analyse de ce répertoire, de s'attarder sur ce que représentent ces situations dans le sens donné à ces chants, notamment du point de vue de la structure sociale du groupe et de sa cohésion.

La thématique guerrière représente la plus grande part de ce répertoire. Or, la France n'est plus, aujourd'hui, en guerre sur son propre territoire et beaucoup de missions sont considérées comme peu dangereuses. En conséquence, les risques liés à l'engagement sont souvent minimisés, voire banalisés. Afin de préparer au mieux ses unités à l'accomplissement de l'ensemble des missions qui leur sont confiées et pour limiter l'impact traumatisant de leur éventuelle violence, l'institution développe des stratégies dont la pratique chantée fait partie. Parce qu'il permet aux individus de verbaliser eux-mêmes ces risques et qu'il est considéré comme ayant une valeur symbolique, le chant reste un outil considérablement exploité dans les unités les plus exposées, telles que les Troupes de Marine. Le fait que ces pièces soient interprétées dans un contexte ritualisé leur confère une dimension accrue puisqu'elles sont associées à un phénomène de représentation et de mise en évidence des valeurs chères à l'unité chantante. La pratique du chant est aussi un moyen de faire la démonstration de l'esprit de corps et exprime symboliquement la cohésion recherchée dans le mode de fonctionnement institutionnel des groupes élémentaires et primaires tels que décrits dans les chapitres précédents. Le combat, en tant que finalité de l'élaboration de ces processus de cohésion, constitue le thème central de certains chants de marche qui feront l'objet de ce chapitre¹ divisé en deux grandes parties correspondant aux deux types de traitement de cette thématique guerrière. L'une aborde principalement la confrontation à la mort, l'autre le rapport à l'ennemi et l'acceptation des risques.

¹ Seuls les répertoires communs à l'ensemble des Troupes de Marine seront ici abordés, les chants spécifiques à un seul régiment ou une subdivision d'arme seront étudiés dans le chapitre 5.

1. La mort d'un camarade : un point d'ancrage de la fraternité d'armes

La confrontation à la mort d'un camarade est évoquée dans très peu de pièces² du répertoire de chants de marche. Toutefois, leur fréquence d'interprétation est soutenue et elles sont omniprésentes. Leur très grande popularité au sein de la communauté militaire et leur interprétation très régulière dans les régiments des Troupes de Marine enquêtés s'expliquent par leur nombre restreint, mais également par le fait qu'il est difficile de parler du sujet qu'elles traitent, ce dernier correspondant pourtant aux attentes des soldats, à leur besoin d'évoquer cette composante des conflits. En ce sens, le recours au chant semble alors constituer un moyen facilitant l'abord de cette thématique. En effet, le rapport à la mort est inhérent à la fonction armée. Nombre de soldats y sont confrontés au moins une fois dans leur carrière, malgré la pacification d'une partie des missions. En conséquence, ces pièces répondent à la fois à un besoin d'expression sur ce sujet et à un besoin de reconnaissance du don de soi que représente l'engagement militaire. Enfin, parce qu'elles relatent toutes, non pas sa propre mort, mais celle d'un camarade, elles laissent une part importante à l'évocation des liens au sein des unités. Cette analyse vise à comprendre les différentes façons d'évoquer la fraternité d'armes dans les chants et la relation qu'elle peut avoir avec la mort. Elle sera organisée en deux sections correspondant aux deux axes de traitement de la thématique. Elle peut être abordée sous l'angle de la peine provoquée par la perte d'un camarade, comme dans *Loin de chez nous* ou sous celui de l'accomplissement d'un serment, comme dans *J'avais un camarade*.

1.1. L'affectif entre les militaires, une composante guerrière

Le chapitre précédent a montré que la vie communautaire en garnison et un ensemble de rituels ont un impact sur la cohésion entre les militaires. Dans ce répertoire, considéré comme institutionnel et non associé aux rites de cohésion, cet état relationnel particulier entre les engagés apparaît à son niveau le plus fort puisque ces chants de marche font état, de manière récurrente, de la fraternité d'armes. Néanmoins, cette dernière n'est réellement connue que des soldats ayant une expérience de la guerre, soit une proportion relativement

² Seuls quatre chants répondent à ce traitement du thème de la mort, à savoir sa confrontation : *Loin de chez nous*, *J'avais un camarade*, *La cavalcade* et *L'Ancien*.

faible des militaires français. Nous verrons, grâce à l'exemple de *Loin de chez nous*³, que le chant est un moyen de faire intégrer à l'ensemble des engagés ce que cette notion de fraternité représente, notamment dans sa dimension affective. Par ailleurs, il permet aussi de faire pression sur le groupe, avec l'appui de ceux se reconnaissant dans son contenu et ayant adhéré au système institutionnel, pour normaliser les attitudes dans le sens où le chant a une dimension exemplaire bien réelle. *Loin de chez nous* est probablement le titre le plus apprécié des militaires des Troupes de Marine⁴ car il développe non seulement la thématique importante de la mort, mais également celle de l'éloignement⁵. Ces deux sujets peuvent être reliés au vécu des engagés qui le chantent ou, tout du moins, à une partie d'entre eux qui peuvent, par ce biais, partager avec les moins expérimentés, une vision poétique de leur expérience. Une analyse plus profonde de la pièce s'impose pour percevoir les vecteurs textuels et mélodiques, mais aussi formels par lesquels passe l'expression de cette fraternité d'armes. En effet, la forme assure la cohérence du discours musical et contribue à la diffusion du message porté par le chant. Elle est, dans son sens particulier, un schéma de construction plus ou moins élaboré, caractérisant soit une œuvre donnée, soit un type d'œuvre. Elle constitue donc un élément majeur dans l'étude des particularités d'un chant et est à la base de ses autres éléments structurels⁶.

Le chant *Loin de chez nous* est formé de deux phrases mélodiques portant chacune deux vers, la seconde étant répétée, soit une forme musicale ABB. La répétition de B privilégie certains fragments du texte plus que d'autres. Cependant, les deux entités ont le même caractère :

A

8 Loin de chez nous, en A - frique, Com-bat - tait le ba-tail - lon.

B

8 Pour re - faire à la pa - trie Sa splen - deur sa gloire et son re - nom.

³ Chant sur l'air de *Fern bei Sedan*, chant allemand de la guerre de 1870. On trouve sur ce même air les chants *Sur la route* et *En Algérie*.

⁴ Ce chant est apparu dans tous les régiments observés lors de l'enquête. Il est associé à au moins une unité élémentaire (escadron ou compagnie) ou à une unité primaire (peloton ou section).

⁵ Cf. *infra* chapitre 7 pour l'étude de ce thème.

⁶ L'analyse des « chants de marche » montre la prédominance de trois modèles formels : le chant à refrain détaché, ou strophique, le chant à refrain imbriqué et le chant sans refrain.

Les deux phrases présentent les mêmes formules rythmiques, la même structure constituée de deux petites cellules, correspondant aux deux incises du premier vers, suivies d'une plus longue sur le deuxième vers. Chaque formule est séparée par un silence très marqué. Cet élément provoque une rupture dans le discours. Il crée des césures entre les différentes incises, tout en accentuant leur sens par l'émotion qu'il génère. Ainsi, il est un élément important dans la structuration du chant car il rend ses différentes parties plus visibles et en facilite la compréhension. En plus de sa valeur structurelle, le silence peut avoir plusieurs connotations selon la manière dont il intervient. En effet, il interpelle le spectateur et l'incite à se concentrer sur la qualité du défilé de l'unité chantante. Il « donne aux choses grandeur et majesté »⁷. En outre, il met en évidence une coupe courte favorable à la mémorisation et facilitant la performance chantée.

Le discours porté par cette mélodie est construit de manière narrative où le niveau de détail est du plus vaste au plus précis. Le premier couplet présente le contexte opérationnel de l'unité :

Loin de chez nous, en Afrique
 Combattait le bataillon
 Pour refaire, à la Patrie
 Sa splendeur, sa gloire et son renom. | *bis*

Les premiers vers exposent l'unité appartenant aux Troupes de Marine. Ils expriment tout d'abord les contraintes d'éloignement inhérentes à l'engagement dans cette arme puis justifient son existence en ayant recours au patriotisme, c'est-à-dire en faisant appel au « sentiment d'appartenance et d'engagement envers une collectivité, qui peut aller jusqu'au sacrifice suprême »⁸. Ainsi, la patrie apparaît comme « une entité qui ne se révélerait que par les sentiments qu'on lui porte et les attitudes qu'elle suscite »⁹. Cette justification permet au soldat de ne pas endosser la responsabilité de ses actes de guerre et, ainsi, de prendre une certaine distance avec la situation vécue en mettant en avant sa nécessité de répondre au bienfait d'une cause alors présentée comme étant supérieure aux conséquences matérielles et humaines du conflit. En ce sens, le chant résume la pensée institutionnelle construite autour de cette arme, mais aussi toutes les contraintes imposées à ses membres. Ce premier couplet

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 1021.

⁸ Vincent Porteret, Emmanuelle Prevot-Forni, *Le patriotisme en France aujourd'hui*, op. cit., p. 115.

⁹ Georges Burdeau, cité par André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, op. cit., p. 608.

fait donc référence à deux éléments contribuant à la spécificité des Troupes de Marine : l'éloignement et le service à la patrie. C'est en son nom que la bataille est menée, avec les sacrifices qui en découlent. Ainsi, ces paroles rejoignent la notion de « mort pour la France ». Cette dernière constitue la justification de la perte et induit le besoin de « reconnaissance de la nation pour ceux qui ont donné leur vie et celui du devoir de soutenir les veuves et les orphelins qu'ils ont laissés »¹⁰. La pensée institutionnelle, qui défend l'idée selon laquelle le don de soi à la patrie justifie le sacrifice consenti, est relayée par les militaires qui ont vécu un conflit violent, voire la perte de l'un des leurs car elle vient donner une valorisation morale du décès, utile au processus de son acceptation et à la gestion des traumatismes psychologiques liés à cette violence. Les militaires ayant une expérience du combat apparaissent alors comme un relais de la pensée institutionnelle dans la mesure où ils la transmettent et la renforcent autant, si ce n'est plus, que la structure hiérarchique. Cette pensée marque particulièrement les troisième et quatrième couplets du chant.

Avant cela, le deuxième couplet aborde le cœur du sujet et présente le combat en lui-même :

La bataille faisait rage,
 Lorsque l'un de nous tomba.
 Et mon meilleur camarade
 Gisait là blessé auprès de moi. | *bis*

Il montre la réalité de l'engagement en exposant le risque d'être blessé au combat. Il exprime également l'aspect aléatoire de la bataille où tout le monde peut être touché. Le discours collectif, avec l'usage du « nous » communautaire, montre l'appartenance et la force d'un groupe d'hommes. Le vers « La bataille faisait rage » permet à chacun de s'imaginer le degré de violence de la situation et de se projeter dans la tourmente du combat. Le silence, après la première incise, donne un caractère dramatique par le sentiment d'attente qu'il provoque :



¹⁰ André Corvisier, *Les hommes, la guerre et la mort*, Paris, Economica, 1985, p. 393.

L'intensification de l'action est interrompue par le silence. Ce dernier induit une sensation d'appréhension de la chute d'un camarade qui lui succède. La simplicité de la ligne mélodique, construite, pour la première incise, sur un accord parfait en valeurs longues et le silence donne au sens du texte d'autant plus d'importance. Les ponctuations provoquées par les silences créent un fort suspense. La pause, avant le second vers, occulte, quant à elle, cette réalité du champ de bataille pour accentuer les dégâts, l'anéantissement qu'il produit. Le silence symbolise alors l'événement tragique, la rupture musicale correspond à la rupture de l'unité du groupe par la perte de l'un de ses membres. Le silence marque la fin d'un état du groupe. Il peut également être rattaché au « silence de la mort ». Il traduit musicalement la perte énoncée textuellement. Selon David Le Breton, « Il y a une enclave de silence là où manque la parole de l'Autre, une impossibilité de voir ou d'entendre le monde sans y reconnaître le rappel lancinant de son absence. »¹¹ Dans le même temps, ce silence permettrait au groupe de se reconstituer et de redevenir solidaire, dans la mesure où il est utilisé comme « un baume qui guérit de la séparation avec le monde, avec les autres, avec soi : il restaure symboliquement l'unité perdue »¹². Pour « restaurer » cette unité, il importe qu'elle ait existé. Ainsi, le chant légitime les attitudes rituelles qui ponctuent la vie militaire, en même temps qu'il leur donne du sens puisque la cohésion du groupe est également travaillée au travers de la performance collective. Le chant établit un lien entre les Anciens et le temps présent en permettant d'assouvir leur « désir d'éternité »¹³. En effet, selon Ferdinand Alquié, « c'est le souvenir qui aide à la résurrection : les morts sont de ce monde aussi longtemps que les garde notre mémoire »¹⁴. De plus, l'interprétation de ces pièces, centrées sur de telles thématiques, suscite une réflexion qui contribue à la formation, au maintien ou au rétablissement des rapports de solidarité au sein de l'unité, dans des situations difficiles. L'interprétation collégiale prend la forme d'une parole collective qui a une incidence positive « dans la création de liens entre les membres d'un groupe ayant le même vécu traumatique car elle permet le partage d'émotions »¹⁵. Dans le même temps, elle permet un partage d'émotion avec les moins expérimentés et contribue à leur formation.

Dans le troisième vers, « Et mon meilleur camarade », l'usage de la première personne

¹¹ David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 256.

¹² David Le Breton, « Anthropologie du silence », *Théologique*, vol. 7, n° 2, 1999, p. 17.

¹³ Expression empruntée à Ferdinand Alquié, cité par Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, op. cit., p. 502.

¹⁴ Ferdinand Alquié, cité par Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, op. cit., p. 502.

¹⁵ Michel Delage, « Réflexions préliminaires à une intervention thérapeutique auprès des familles confrontées au traumatisme psychique », *Thérapie Familiale*, 2003/4, vol. 24, p. 422.

du pluriel, signe d'une entité unique, passe soudain en récit personnel avec un passage à la première personne du singulier, avec le pronom possessif « mon ». Ce changement marque une désolidarisation du groupe, dont la gestion du vécu traumatique, c'est-à-dire une expérience qui a pour « caractéristique essentielle de confronter de façon très brutale le sujet à l'imminence de la mort, que ce soit sa propre mort ou celle d'un autre »¹⁶, reste individuelle, malgré des liens forts entre les engagés. Le groupe demeure une ressource psychique pour les soldats, bien qu'il ne puisse dispenser chacun d'entre eux d'effectuer un travail psychologique personnel par rapport aux événements vécus. Au-delà du risque de mort, les deux derniers vers répétés expriment la confrontation au décès d'un camarade. Avec les mots « tomba » et « gisait », le champ lexical de la chute est exploité et fait référence à la verticalité de l'existence humaine où l'air « est condition de l'élan vers le haut (spiritualité, libération, thème chrétien de l'ascension du Christ et de l'assomption de la vierge Marie) et de la retombée, de la chute vers le bas (sommeil, surtout mort) »¹⁷. D'un point de vue mélodique, il est chaque fois associé à une ligne descendante qui en donne une image. Ainsi, « la descente mélodique et le registre grave induisent inévitablement l'idée de mort (...). Ce traitement musical de la mort ne s'applique qu'au sentiment de vide qu'elle engendre, qu'à sa métaphysique »¹⁸, à l'image du sens textuel du chant. En effet, Aristote « assimile le grave au repos : "En se dirigeant du grave vers l'aigu, la mélodie se met en mouvement. En allant de l'aigu au grave, [...] la cantilène s'achemine vers le repos" »¹⁹. Ce dernier, par l'immobilité qu'il implique, renvoie au « domaine du céleste, de la régularité, de l'immuabilité, autant de signes de l'éternité divine »²⁰ en corrélation avec les références à l'immortalité présentes dans le répertoire militaire relatif au thème de la mort. Le premier vers justifie ce sacrifice tandis que le troisième le met dans une perspective relationnelle pour en montrer les conséquences. Ainsi, ce couplet permet-il d'appriivoiser la possibilité de cette souffrance et d'être marqué par le deuil, c'est-à-dire le processus de maintien psychique face à « un état de perte s'accompagnant d'une détresse et de douleur morale »²¹.

La relation particulière qui existe entre les deux camarades est développée dans le troisième couplet :

¹⁶ Pierre André, *Psychiatrie de l'adulte*, Paris, Heure de France, 2006, 4^e éd [1994, 1^e éd], p. 51.

¹⁷ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, op. cit., p. 466.

¹⁸ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires*, op. cit., p. 83.

¹⁹ Théodore Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*, Genève, Minkoff [1^e éd. Paris, Librairie Félix Alcan, 1931], p. 37, cité par Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires*, op. cit., p. 77.

²⁰ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires*, op. cit., p. 77.

²¹ Antoine Bioy, Damien Fouques, *Manuel de psychologie du soin*, Rosny, Bréal (coll. Formations paramédicales), 2002, p. 294.

Et ses lèvres murmurèrent :
 « Si tu retournes au pays,
 À la maison de ma mère
 Parle-lui, dis-lui des mots très doux. » *bis*

Ce lien est rendu concret par le passage au discours direct qui accentue le réalisme des paroles en interpellant la conscience de chacun des membres du groupe. Le verbe « murmurer » met en évidence la confidentialité de l'échange. Celui qui est indemne accueille les dernières volontés d'un mourant, bien que la conjonction « si » montre la lucidité des deux hommes quant à la possibilité qu'ils meurent tous les deux en service. Les pensées du blessé vont à sa mère et à son foyer natal, symbole important dans le cycle de vie. Il faut alors préserver cet espace de la violence de la mort au combat en la rapportant avec « des mots très doux ». La mélodie sur laquelle repose le vers, « Parle-lui, dis-lui des mots très doux », est régulière rythmiquement :



De ce fait, elle a un caractère plus stable que le reste de la strophe ce qui provoque un calme en corrélation avec le texte. Le rapport fraternel est accentué par la capacité du soldat à soutenir son camarade, mais aussi par le respect de son engagement qui consiste à accompagner les familles de sa « famille militaire ». Ainsi, cette strophe aborde les valeurs morales liées à cette fraternité, mais aussi la pensée institutionnelle de la « mère patrie » pour laquelle le citoyen se sacrifie. En conséquence, le chant fait partie du processus d'intégration des devoirs envers ses camarades et inculque un « schéma de penser » voulu par l'armée.

Dans le quatrième couplet, le récit fait à la mère des circonstances de la mort est poétisé. Le soldat lui demande pardon pour avoir fait passer son engagement avant tout autre chose :

Dis-lui qu'un soir, en Afrique,
 Je suis parti pour toujours.
 Dis-lui qu'elle me pardonne
 Car nous nous retrouverons un jour. | *bis*

L'acte de mort est dramatisé par l'éloignement présenté dans le premier couplet. Il rappelle la terre africaine énoncée au début du chant et justifie l'acte de sacrifice ultime. Il est accentué par « le soir », fin du jour et de la lumière car « la mort connote la nuit, c'est-à-dire l'angoisse et le mystère que les archétypes inconscients lui appliquent »²². Ainsi, à la chute du soleil correspond celle de l'homme. Bien que n'étant pas la sienne, cette terre africaine, composante essentielle de l'identité des Troupes de Marine, permettra au soldat de retrouver plus tard sa mère par une continuité de la vie après la mort. Ces vers abordent donc la symbolique du cycle de vie puisque « naître c'est sortir du ventre de sa mère ; mourir c'est retourner à la terre »²³. La mort est présentée comme un départ. Cette dernière idée, dynamique, est soutenue d'un point de vue mélodique par une envolée vers l'aigu, elle aussi dynamique. L'événement est irrévocable avec l'expression « pour toujours » qui prend place sur la partie descendante de la mélodie. Son aspect définitif est accentué par la formule cadentielle qui accompagne la fin du vers :



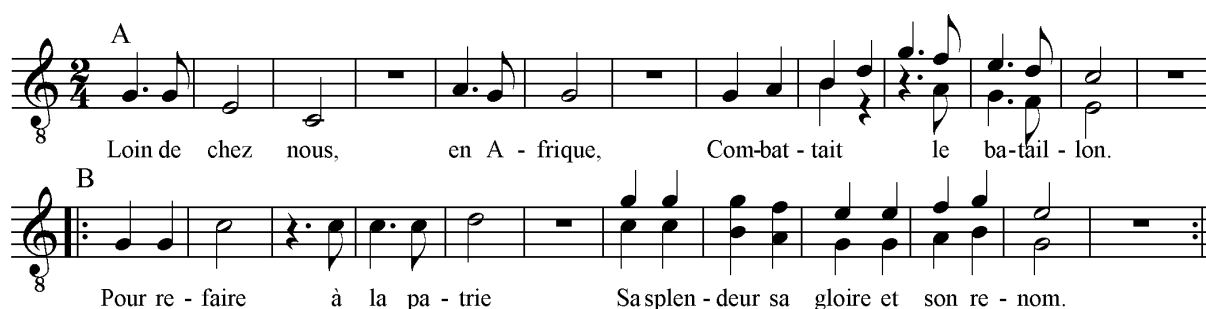
Toutefois, cette évocation de l'au-delà apparaît sous un jour réunificateur dans le dernier vers, « Car nous nous retrouverons un jour », ce qui dédramatise la situation et constitue un moyen d'acceptation de la mort. De plus, elle maintient une croyance collective ayant pour objectif de soulager partiellement une souffrance ou de lui donner une raison d'être. En effet, on préfère croire qu'il y a quelque chose après la mort où le soldat pourra retrouver ses proches dont il était loin lors de sa fin. Ainsi, la perte n'est pas considérée comme totale. La mort devient une image qui « dématérialise et libère les forces ascensionnelles de l'esprit »²⁴. Les deux derniers vers montrent aussi un paradoxe : le don de

²² Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, op. cit., p. 476.

²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 722.

²⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 751.

soi pour la patrie prend la forme d'un acte égoïste vis-à-vis de la famille car c'est un sacrifice volontaire. Les notions de pardon et de futures retrouvailles sont mises en relief par la répétition de ces deux phrases. Le pardon a ici deux sens. Tout d'abord, il fait écho à l'engagement du militaire dont il sait que son choix n'est pas forcément accepté par sa mère. Ensuite, il fait référence à la mort prématurée et au bouleversement de l'ordre des choses. En effet, la mère décède normalement avant son fils ce qui entraîne un sentiment de culpabilité chez le soldat mourant. Bien que n'étant pas en correspondance avec le déroulement textuel, la ligne mélodique du couplet reflète l'ambivalence entre la difficulté d'aller combattre loin de chez soi et la nécessité du sacrifice pour la patrie avec une construction en miroir des deux phrases qui la constituent. Dans la première, deux cellules descendantes sont suivies d'une cellule montante puis descendante. La seconde a une structure inverse avec deux formules montantes puis une formule descendante puis montante. Ainsi, l'idée dynamique de mouvement induite par « combattant », est, là encore, associée à un mouvement mélodique ascendant :



Ce chant, tout comme les autres pièces traitant cette thématique de la perte de son camarade, peut faire référence à des conflits lointains et idéalisés pour valoriser l'importance de la cohésion au sein des unités. Il peut également renvoyer à un théâtre d'opérations tout juste vécu et devenir un accompagnement du groupe confronté au décès et à la violence guerrière. Ainsi, le chant a une portée différente selon les circonstances d'interprétation. En effet, l'enquête menée au RICM a montré une mutation dans l'utilisation de cette pièce après les événements qui l'ont frappé à Bouaké en novembre 2004²⁵. Tout d'abord, elle a été adoptée comme « chant escadron » par l'ECL, escadron le plus touché par l'attaque. Ainsi, elle caractérisa l'unité marquée par la perte de plusieurs de ses hommes en mission en

²⁵ Attaque sur le camp français à Bouaké, en Côte-d'Ivoire, le 6 novembre 2004, par l'aviation militaire ivoirienne qui a coûté la vie à 9 soldats, dont 5 du RICM, et en a blessé 34, dont 17 du RICM. Dans ce type de situation, les légionnaires sont plus attachés au chant *J'avais un camarade* et les parachutistes au chant *L'Ancien*.

Afrique. Le chant est alors devenu un élément clé dans le processus mémoriel de l'événement dramatique alors considéré comme caractéristique fondatrice de l'unité du groupe. Toutefois, « le processus de brutalisation du conflit »²⁶ n'est que peu exprimé, ce qui rend le traumatisme moins présent. En outre, cette utilisation du chant montre la mutation du statut de l'escadron : d'une unité de soutien, considérée comme peu guerrière et relativement protégée des champs de bataille, il s'est retrouvé au premier plan d'une attaque rendant son action d'autant plus honorable. Par ailleurs, cet événement a provoqué une rupture dans l'unité et le moral du groupe par la mort de plusieurs de ses membres et le traumatisme vécu a eu une incidence sur la structuration et la cohésion de l'escadron. « Si, au plan individuel, le traumatisme peut être conçu comme une déchirure de l'appareil psychique, on peut évoquer de la même manière un traumatisme groupal, familial, comme correspondant à une déchirure des liens. Le traumatisme attaque et détruit les liens. »²⁷ Le recours au chant peut alors, dans ce type de contexte, être considéré comme un moyen de restaurer l'unité du groupe.

Ensuite, le chant fut interprété à la fin des rassemblements de cohésion, juste avant l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*, selon un adjudant-chef, « pour honorer leur souvenir [celui de ceux qui sont morts lors de ces événements] et pour qu'ils soient toujours avec nous »²⁸. Dans ce contexte particulier, le chant est devenu un vecteur pour relater un vécu d'autant plus traumatisant que la situation politique ne permettait pas d'envisager qu'une telle attaque puisse avoir lieu. Aussi, les militaires avaient appréhendé cette mission de « maintien de la paix » dans une optique de coopération et n'étaient pas préparés à subir ce type de frappe. En ce sens, l'événement a laissé « des traces partagées pendant longtemps par ceux qui ont souffert ou dont les proches ont souffert, modifiant profondément leur personnalité »²⁹. Le chant est alors apparu comme un moyen d'exprimer leur expérience et leurs sentiments, contribuant ainsi au processus de deuil auquel les personnels étaient confrontés. Ce processus consiste, selon « Laplanche, à “tuer le mort” en tant que mort, à détruire le lien libidinal qui nous attache à lui, à transcender la dernière image que nous en avons pour nous habituer à sa nouvelle présence-absence où la complaisance narcissique n'a plus de place »³⁰. L'utilisation, dans le chant, de la première personne du singulier a facilité son appropriation par le groupe. Elle permet la mise en avant du rapport individuel à la perte.

²⁶ Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 151.

²⁷ Michel Delage, « Réflexions préliminaires à une intervention thérapeutique auprès des familles confrontées au traumatisme psychique », op. cit., p. 420.

²⁸ Adjudant-chef présent en Côte-d'Ivoire lors des événements de Bouaké. Témoignage recueilli lors d'un repas de cohésion, successif à un exercice au terrain de Montmorillon, le 30 novembre 2005. Ce rituel a duré jusqu'à l'été 2006 où le RICM fut marqué par un important mouvement de mutations.

²⁹ Joël Candau, *Mémoire et identité*, op. cit., p. 147.

³⁰ *Ibid.*, p. 334.

Elle tend aussi à limiter une réflexion trop personnelle sur l'événement en proposant une réponse déjà formulée sur les causes du sacrifice. En conséquence, le fait de chanter ces vers, pour un groupe ayant un vécu traumatique, permet de s'exprimer sur la mort en opération à laquelle il a fait face mais aussi de lui donner un sens honorable et juste. En plus de devoir se remettre en question personnellement sur la nécessité d'un tel engagement, les militaires sont généralement confrontés aux jugements de la société globale qui porte un regard parfois négatif sur le sacrifice de ces hommes. En effet, la France n'étant pas en guerre sur son propre territoire, la mort au champ d'honneur, bien qu'héroïque, est, pour beaucoup, considérée comme injuste et inutile et le sacrifice disproportionné par rapport à la cause défendue. La mort est d'autant moins acceptée que la force de dissuasion de l'armée française est jugée suffisante pour ne pas avoir à engager de combat humain, comme l'exprime Stéphane Audoin-Rouzeau : « [...] tout se passe comme si l'expérience du feu était devenue inconcevable pour le plus grand nombre. Malgré la menace du terrorisme – très diffuse en fait –, il semble que la possibilité de l'atteinte corporelle induite par la guerre, comme combattant ou comme civil, se soit définitivement échappée de nos horizons d'attente. »³¹ Le recours au chant permet aux militaires d'appivoiser cette fin prématurée en ne la considérant pas comme une triste fatalité et de se convaincre du bien-fondé de leur action ainsi que de l'honneur qui en découle.



Illustration 28 : Honneur aux morts, défilé en chantant des marsouins du 3^e Escadron en OPEX, à l'arrière, les drapeaux sont en berne, novembre 2004.

³¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Massacres, le corps et la guerre », *op. cit.*, p. 296.

Le sens de ce chant est indissociable de son contexte d'interprétation, la marche en ordre serré, associé ou non à une cérémonie. En effet, le système de représentation mis en place consiste en une démonstration unifiée et virile du groupe dans laquelle le chant joue un rôle prédominant. « C'est parce qu'ils résonnent profondément, tant affectivement que physiquement, corporellement, viscéralement, que les mots vont pouvoir raisonner d'une manière véritablement symbolisante. »³² *Loin de chez nous* annonce les risques liés à l'engagement au travers d'un hommage au camarade qui a combattu pour la « mère patrie », au détriment de sa relation avec sa mère biologique et au péril de sa vie. Ainsi, cette pièce montre la puissance des liens normalement tissés entre les militaires et l'armée, véritable famille de substitution, en situation guerrière qui constitue l'un des aspects de la fraternité d'armes. Cette notion, bien que servant l'institution en rendant plus facile le don de soi, sert également l'individu en lui permettant de partager ses souffrances dues à l'état de guerre. Le chant traduit symboliquement ces liens et ce vécu et devient, en ce sens, un outil de mémoire et de transmission des attitudes prescrites, par le biais d'un exemple réaliste. Pour les militaires n'ayant pas d'expérience du combat, il rappelle la dimension totale de l'engagement à l'armée et participe à l'intégration d'une pensée institutionnelle fondée sur la cohésion du groupe. En dehors d'un contexte post-guerrier, le chant semble donc contribuer à la formation institutionnelle des hommes en vue de l'inconditionnalité de leur recrutement : faire le choix de s'engager, c'est privilégier la patrie par rapport à la famille et c'est accepter les dangers qui lui sont inhérents. Toutefois, au moment de la mort les liens de parenté reprennent leur place, d'où les paroles adressées à la mère biologique et le pardon demandé. En conséquence, il y a une ambivalence entre l'inscription généalogique et territoriale du soldat. Tandis que la mère biologique a donné la vie, la mère patrie en demande l'éventuel sacrifice qui ne peut se faire qu'avec une cohésion très importante du groupe militaire.

1.2. Le poids de l'engagement dans les relations entre les soldats

Malgré sa dimension affective, la fraternité d'armes a également une valeur morale spécifique à l'armée et représente une ligne de conduite particulière. Elle est marquée par une réciprocité des sentiments induite par un ensemble de devoirs qui seront abordés avec l'analyse de *J'avais un camarade*. Il sera question, dans l'étude de ce chant, constitué de trois couplets de cinq vers dont le dernier est répété, de la valeur institutionnelle, et non plus

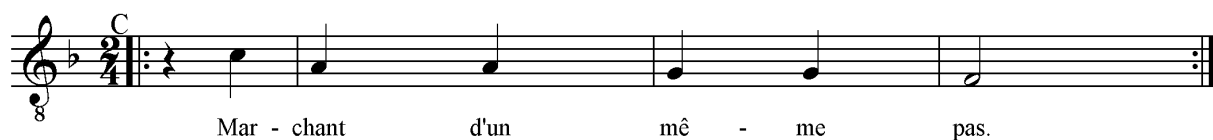
³² Joëlle Deniot, Catherine Dutheil, François-Xavier Vrait (dirs.), *Dire la voix, Approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 140.

personnelle, des liens tissés pendant les conflits.

Le premier couplet expose une définition des relations affectives que représente la fraternité d'armes : elle est un lien, issu d'un vécu commun de la guerre, si puissant qu'il s'apparente à celui qui soude une fratrie :

J'avais un camarade,
De meilleur il n'en est pas.
Dans la paix et dans la guerre,
Nous allions comme des frères.
Marchant d'un même pas. (*bis*)

Il apparaît, en premier lieu, que ce sentiment d'affection va au-delà de la situation critique du combat et qu'il perdure après sa fin. Le dernier vers, « Marchant d'un même pas », symbolise cette union tout en rappelant la marche en ordre serré, contexte d'interprétation du chant. Ainsi, ce dernier renvoie à la réalité des militaires, y compris de ceux n'ayant pas une expérience de la guerre. La mélodie descend du cinquième au premier degré, avec un rythme pulsé, à la vitesse de marche d'un défilé :



En outre, la répétition de cette formule lui confère une grande importance et fait prévaloir ce message comme une morale découlant du reste du texte.

Tout comme dans *Loin de chez nous*, le second couplet aborde la problématique du combat et de ses conséquences sur l'homme :

Mais une balle siffle.
Qui de nous sera frappé ?
Le voilà qu'il tombe à terre,
Il est là dans la poussière.
Mon cœur est déchiré. (*bis*)

Dans les représentations militaires, et dans un certain nombre de chants, le corps

permet l'expression d'un charisme, d'une force et d'une virilité, essentiellement par sa représentation lors des déplacements en ordre serré mais aussi par la culture physique ou le recours au tatouage. Sa vulnérabilité face à la violence guerrière est ici mise en exergue dans le vers « Qui de nous sera frappé ? ». En outre, la formule interrogative accentue l'aspect aléatoire de la mort. S'ensuit une expression de la chute du corps, blessé et malmené. En tombant, l'homme perd alors sa dignité, il est souillé par « la poussière ». Tout comme dans *Loin de chez nous*, le rapport à la terre est présenté et fait référence au cycle de vie. Toutefois, la poussière a ici une connotation négative car elle représente la saleté et symbolise la défaite. Cette perte est alors exprimée comme très éprouvante pour le soldat survivant qui exprime sa peine, son « cœur est déchiré ». La symbolique du cœur et celle de la vie sont valorisées. Le cœur est source de vie d'un point de vue anatomique. Il est également source d'émotions d'un point de vue psychologique. En ce sens, « la mort de l'autre me rappelle que *je dois mourir*, en un sens, elle est aussi un peu ma mort. Elle est d'autant plus ma mort que l'autre était pour moi quelqu'un d'unique et d'irremplaçable »³³ puisqu'il représentait « le meilleur camarade ».

Les sentiments induits par la perte de son camarade entraînent, dans ce récit, non pas un accompagnement du blessé vers sa fin, comme c'est le cas dans *Loin de chez nous*, mais une volonté de poursuivre le combat et de respecter son engagement à servir la patrie :

La main il veut me prendre,
Mais je charge mon fusil.
Adieu donc, adieu mon frère.
Dans le ciel et sur la terre,
Restons toujours unis. (*bis*)

Par ces vers, l'institution souligne l'une de ses implications premières puisque le soldat se rattache, non pas à sa survie, mais à la volonté d'accomplir son devoir, même s'il doit le faire au péril de sa vie. Le vers « La main il veut me prendre » montre les liens d'attachement entre les deux camarades. La chute de l'un est contrecarrée par l'action de charge de l'autre. En effet, le mouvement ascendant de l'assaut compense la descente à terre du soldat blessé et redonne un équilibre symbolique à la situation. Ce mouvement est également caractérisé par la mélodie descendante associée au vers « Il est là dans la poussière » :

³³ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, op. cit., p.236.



Au contraire, elle est montante sur le texte « Mais je charge mon fusil » :



En outre, ces paroles montrent un autre aspect de la fraternité d'armes, non présent dans *Loin de chez nous*, celui du respect du serment commun de combattre et de se sacrifier pour son groupe. La pensée institutionnelle selon laquelle le militaire doit « accepter non seulement l'idée de recevoir la mort, mais aussi l'idée de la donner »³⁴ est rappelée. En ce sens, ce couplet met en perspective le rapport entre la mort provoquée, avec la charge du fusil qui servira à tuer l'ennemi et la mort subie, avec le camarade touché. Le fait que la chute du camarade précède l'action du narrateur enseigne la poursuite de son devoir, en dépit de la peine occasionnée par la perte d'un être cher. Le chant alimente la vision institutionnelle de l'inconditionnalité de l'engagement qui doit caractériser les militaires.

Une telle expression de la mort fait apparaître en filigrane la notion de sacrifice. Malgré la douleur provoquée au survivant, le stress opérationnel et la formation morale des militaires les incitent à la poursuite de l'action pendant le combat. Ainsi, le chant constitue un outil de conditionnement des troupes face à de tels actes : afin que le sacrifice ne soit pas vain et que cette mort soit honorée, il faut que les autres, alors redevables, continuent l'action pour parvenir à la victoire. Le chant, en jouant sur l'expression des sentiments, laisse entendre que chacun doit adopter un comportement exemplaire et dévoué au groupe. Or, il y a une mutation dans le sens donné au sacrifice qui, selon Anne Muxel, n'implique plus nécessairement cette composante dans l'esprit de la jeunesse actuelle qui considère que le sacrifice de soi n'est pas entendu « au sens biologique mais existentiel du terme. Se sacrifier, c'est donner sa vie, sans en mourir pour autant. Donner sa vie, c'est consacrer son existence à une cause qui vaille la

³⁴ André Corvisier, *Les hommes, la guerre et la mort*, op. cit., p. 370.

peine que l'on se batte »³⁵. En conséquence, les stratégies institutionnelles pour faire accepter l'éventualité de la mort sont d'autant plus nécessaires et passent notamment par ce type de chant qui dépeint la figure classique du héros et du combat. Le chant trouve son efficacité, à la fois dans sa teneur mélodique et textuelle faisant appel aux sentiments et donnant un sens à la mort, mais aussi dans la collégialité de son interprétation qui traduit un engagement symbolique des uns envers les autres. Il y a une corrélation entre le groupe qui défile et montre son engagement au service de la France et le chant qui l'exprime verbalement et musicalement. Ces deux actions simultanées constituent donc une véritable performance. Dans cette perspective institutionnelle d'acceptation de la mort, le chant apporte un moyen de verbalisation de la douleur provoquée par la perte. Il illustre l'état d'esprit voulu par l'armée dont l'émergence n'est évidemment possible qu'avec un long travail préalable sur la valeur du groupe, d'où un recours important aux diverses activités d'entraînement et de cohésion analysées dans les chapitres précédents. Ce chant traduit les attitudes prescrites et acquises par de multiples répétitions. Ces attitudes sont notamment gouvernées par la nécessité, pour le soldat, de poursuivre son devoir et ce n'est qu'après l'action qu'il peut prendre conscience de la situation vécue. L'honneur du groupe repose sur le besoin de tout mettre en œuvre pour servir la cause défendue et pour répondre aux attaques qui lui sont faites. La notion d'honneur est centrale dans le contexte guerrier et est mise en avant dans le dernier couplet. Elle s'appuie sur le devoir de chacun envers les autres que représente la fraternité d'armes définie précédemment :

« Les situations limites auxquelles expose la spécificité de la mission de l'armée "ne peuvent être dominées – au-delà des ressorts individuels – sans dépassement dans un être collectif qui hausse le soldat au-delà de ses inclinations propres", transcendé dans sa capacité à agir par le groupe qui le porte. »³⁶

Cette interaction est constitutive de ce groupe où « le Nous ne se découvre que dans le sentiment éprouvé de solidarité avec lui (autrui) »³⁷. Enfin, le risque librement consenti, tout comme le pouvoir du port d'arme et de donner la mort sont des aspects fondateurs de l'état d'esprit militaire et se concrétisent dans ce type de missions.

³⁵ Anne Muxel, « Les héros des jeunes Français. Vers un humanisme politique réconciliateur », in Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend, *La fabrique des héros*, op. cit., p. 96.

³⁶ Emmanuelle Prévot-Forni, *L'identité militaire à l'épreuve des opérations extérieures à finalité pacificatrice, l'exemple d'un Régiment d'Infanterie*, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), août 2001, p. 34.

³⁷ Edmond-Marc Lipiansky, « Introduction à la problématique de l'identité », op. cit., p. 20.

Dans le dernier vers de chaque couplet, l'inhérence de la mort et de la fraternité est rappelée. Sa ligne mélodique se singularise par rapport au reste de l'air. La pièce se compose de trois phrases mélodiques. Les deux premières sont formées de deux incises et la dernière est constituée d'une seule formule. La pièce est ponctuée de silences réguliers qui structurent le sens du texte. En effet, plus la formule est courte entre deux coupures, plus le sens qu'elle porte est valorisé. Séparés par des silences, les deux premiers vers sont prééminents par rapport aux deux suivants qui s'enchaînent sans interruption, mais ils le sont moins que le dernier vers. En plus d'être délimité par des silences, cette troisième formule est énoncée deux fois :

The musical score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff contains two incises, A1 and A2. The second staff contains two incises, B1 and B2. The third staff contains a single formula, C. The lyrics are written below the notes.

Staff 1: A1 J'a - vais un ca - ma - rade, A2 De meil - leur il n'en est pas.

Staff 2: B1 Dans la paix et dans la guer - re, B2 Nous al - lions com - me des frères. -

Staff 3: C Mar - chant d'un mê - me pas.

Les deux premières incises, A1 et A2, sont constituées sur l'arpège de l'accord du premier degré, suivi d'une formule descendante conjointe. Il est renversé sur la quinte lors de la première énonciation, provoquant ainsi un départ du chant en saut de quarte. Dans A2, il débute sur la fondamentale suivie d'une note de passage afin de répondre à l'ajout d'une syllabe dans le deuxième vers par rapport au premier. La seconde phrase, constituée de B1 et B2, n'est pas coupée par un silence et les deux formules s'enchaînent sans discontinuer. En outre, elle débute sur le premier degré et est strictement conjointe, pour finir sur le second degré. Les deux incises, B1 et B2 sont construites en miroir à la quarte. Cette structure donne un sentiment de stagnation de l'action sur la première phrase A et de progressions importantes sur la seconde période B. Cette impression mélodique est cohérente avec le texte dont la première partie de chaque strophe consiste en une description de la situation. Au contraire, la seconde partie correspond aux mises en mouvement des personnages, sans césure entre les deux vers. Cette unité des soldats peut être extrapolée à l'ensemble du groupe : c'est un soldat qui raconte, donnant la parole du groupe et non seulement la sienne, l'usage de la première

personne facilitant l'identification de chacun à ce personnage.

La phrase C, se singularise par plusieurs éléments. Tandis que les deux autres phrases sont ondulantes, ascendantes puis descendantes, celle-ci est uniquement descendante. Alors que le reste du couplet est ponctué de rythmes irréguliers, cette dernière formule est régulière rythmiquement et correspond à la vitesse de défilement de la troupe. En ce sens, le texte du dernier vers est présenté sous la forme d'une scansion, ce qui induit son accentuation par rapport au reste du texte. Ces distinctions, aussi bien rythmiques que mélodiques, associées à sa répétition, mettent cette formule en évidence. En conséquence, le cinquième vers répété à la fin de chaque couplet forme une clausule. Elle permet de distinguer les trois couplets qui composent le chant en plus de donner une plus grande importance au texte qui l'accompagne. Ainsi, l'attachement des militaires entre eux est mis en perspective avec le devoir lié à leur engagement et révèle l'ambivalence entre ces deux sentiments, noyau thématique du chant.

En conclusion, les pièces analysées dans ce sous-chapitre alimentent le discours institutionnel en montrant certaines composantes physiques et psychologiques de la fraternité d'armes. Outre des distinctions de point de vue, elles abordent la mort, non comme une fatalité, mais comme l'accomplissement, parfois douloureux, d'un engagement. Il est fait une place importante au corps, outil de travail du soldat. Pour effectuer ses missions, ce dernier doit prêter une attention particulière à cette valeur physique en acceptant d'être blessé, voire meurtri. Cette vulnérabilité corporelle est probablement à l'origine de la culture physique omniprésente dans l'institution et aux démonstrations de force telles qu'elles sont exposées dans le chapitre 2. Par ailleurs, ces pièces sont un outil de mémoire collective nécessaire à la structuration du groupe, en diffusant une image valeureuse du soldat. Dans le contexte du défilé qui leur est associé, ces chants permettent de combler le vide qui règne autour de la mort et de « témoigner de la mémoire du disparu, restituant ainsi une signification à son existence, donnant un témoignage bouleversant de l'impact qu'il continue à avoir sur soi »³⁸. En plus de les structurer et de faciliter la transmission de leur message, les silences qui les jalonnent invitent au recueillement et renforcent l'impact du texte en donnant le temps nécessaire à un cheminement de pensée individuel et en suscitant des émotions. En ce sens, le chant consiste en une communication intérieure qui relie le passé, le présent et le futur. Ce continuum temporel semble matérialisé par le bruit de la marche au pas qui perdure pendant ces temps de silence. Le groupe survit face à la mort et poursuit son devoir, mais aussi son

³⁸ David Le breton, *Du silence, op. cit.*, p. 264.

chemin. Ces chants sont donc en lien direct avec la pratique guerrière des militaires. Associés à certains rituels, tels que la prise d'armes ou les cérémonies de commémoration, ils aident à décharger le soldat du poids des risques qu'il a à supporter sur les théâtres d'opérations. Ces chants revêtent une importance grandissante lors des rituels précédant les départs en mission puisqu'ils énoncent explicitement les extrémités de la vie militaire et amènent une prise de conscience du danger qui favorise la création de liens entre les membres du groupe. Ainsi, ils pallient partiellement la régression de la sociabilité militaire due à l'importance croissante de la sphère privée des engagés. Toutefois, d'autres chants de marche remplissent ce rôle en ayant un développement thématique axé sur l'acceptation du risque.

2. L'acceptation des risques liés à l'engagement militaire

La première partie de ce chapitre a permis d'analyser les différents aspects de la fraternité d'armes lorsque le groupe est touché par la mort. La confrontation à cette réalité par le biais du chant, aussi bien en réaction à un théâtre d'opérations difficile que dans un cadre de formation ou de préparation opérationnelle, ne répond pas à tous les besoins des militaires, surtout lorsqu'ils évoluent dans des unités de combat. Bien que son expression soit nécessaire, elle n'apparaît pas comme suffisante pour les pousser au dépassement d'eux-mêmes. Elle doit être appuyée par un ensemble de valeurs pour rendre le sacrifice de soi envisageable. En ce sens, une autre partie du répertoire de chants associés à la marche en ordre serré, essentiellement interprétée par les unités combattantes, met en évidence la stratégie d'acceptation des risques par la valorisation des valeurs militaires, soit au travers d'une démonstration de la force du groupe, soit par le recours à un discours injonctif mettant en avant les obligations liées à l'engagement volontaire.

2.1. L'expression de la mort : facteur de maintien du groupe et d'acceptation des risques

La cohésion est une composante essentielle de l'activité et du mode de vie militaire. Elle fait l'objet d'une grande attention et est favorisée par nombre d'activités dont la pratique du chant fait partie. Le répertoire de représentation, associé à la marche en ordre serré, constitue l'un des outils dont dispose l'institution pour exprimer cette unité et les composantes par lesquelles elle passe, principalement une assise généalogique forte associée à un ensemble de valeurs fondatrices. La notion de combat, intimement liée à l'identité militaire, y est exprimée sous différentes formes. Il convient, dans un premier temps, d'aborder les chants qui

mettent en exergue la relation entre ces deux composantes en s'appuyant sur son ancrage temporel et sur l'expression d'une filiation. Dans un second temps, le rapport entre l'inscription historique du groupe, l'expression de la cohésion et celle de l'acceptation du risque sera analysé.

La filiation apparaît, le plus souvent, avec le mot « Anciens », comme dans *Ni trêve ni pitié* avec le vers « Égalons celle de nos Anciens » ou dans *Ceux du Liban* : « Nos Anciens du Liban ». Généralement associé au pronom possessif « nos », nous verrons qu'il est le « terme-emblème de la structure verticale du groupe »³⁹ en gouvernant ses actions. Toutefois, la désignation des ancêtres peut se faire par l'usage d'autres vocables, comme dans *Le Mousquetaire* où les marsouins sont « les fils des vaillants mousquetaires » ou dans *Le Combat de demain* où ils sont appelés « les héros d'autrefois ».

Ce dernier chant expose le recours aux références du passé dans la construction du présent et du futur. Il importe donc de développer quelque peu son analyse. Il est composé de quatre couplets et d'un refrain détaché, c'est-à-dire que les couplets et le refrain sont deux parties distinctes, chacune formant une strophe à part entière. Les couplets présentent une importante variabilité textuelle et sont destinés à diffuser un ensemble d'idées. Ils sont entrecoupés par le refrain. Le propre de ce refrain est surtout de créer une rupture. En effet, le mot « refrain » signifie, étymologiquement, une brisure, une coupure. Il vient du latin *refrangere*, et est issu de l'ancien verbe *refraindre*, qui signifie briser. Il constitue, normalement, une formule différente du reste du chant qui revient à intervalles réguliers pour rompre sa continuité. Il se différencie, le plus souvent, par une ligne mélodique distincte, une organisation textuelle propre et une structure dissemblable. De ce fait, il forme une alternance contrastive avec le couplet alors mis en valeur. Bien que souvent marqué par la stricte répétition d'une même formule mélodique et textuelle, le refrain détaché n'est pas systématiquement figé. Il peut avoir une forme fixe en faisant l'objet d'aucune variation ou, au contraire, avoir une forme variée, c'est-à-dire présenter des modifications d'une énonciation à l'autre, tout en conservant quelques éléments fixes⁴⁰. Les reprises confèrent une plus grande importance au passage répété qui est mieux imprégné dans la mémoire. Selon Conrad Laforte « l'indépendance du refrain lui permet une constante renaissance »⁴¹, ce qui fait de lui, à la fois une coupure du discours mélodique et textuel du chant et un élément

³⁹ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », in André Thiéblemont (dir.), *Cultures et logiques militaires*, op. cit., p. 251.

⁴⁰ Cf. Maria Spyropoulou Leclanche, *Le refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Presses universitaires de Limoges, 1998, deuxième partie.

⁴¹ Conrad Laforte, « Refrains canadiens de chansons de France », *Archives de folklore*, vol. I, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1946, p. 41-59.

primordial dans la mémorisation et la restitution de la pièce. En ce sens, le refrain détaché constitue une entité indépendante qui se distingue des couplets par différents moyens pour lesquels il n'a pas été établi de rapports de supériorité ou d'infériorité dans leur fréquence d'utilisation. La distinction de ces deux entités peut passer par un déséquilibre des strophes, une mutation du style mélodique ou une opposition rythmique.

Il est fréquent que le premier couplet de ce chant soit supprimé et remplacé par le dernier alors énoncé deux fois, l'une au début et l'autre à la fin de la performance, lorsque le temps du défilé le permet puisque l'interprétation doit s'interrompre plus ou moins en même temps que l'action de déplacement. Afin de répondre à cette contrainte contextuelle, le chant est construit de telle sorte qu'il puisse être régulièrement interrompu. En effet, chacune des entités qui le composent se termine sur la même cadence conclusive formée d'un arrêt sur le quatrième degré supérieur suivi d'un mouvement mélodique conjoint descendant sur la note de référence permettant l'arrêt de l'interprétation :

Couplet ^{B2}

8 Le re - frain de l'hy - mne des a - dieux.

Refrain ^{C2'}

Ca - ma - rades tous en - sembles à l'as - saut.

En outre, la limitation du temps de représentation au temps de défilé peut expliquer la modification de la logique d'enchaînement des couplets, du fait de leur contenu textuel différent. Leur premier vers commun, « Était noire la nuit, était rouge le feu », illustration poétique de la bataille, facilite la suppression de la première strophe le cas échéant, dans la mesure où l'incipit, élément essentiel pour reconnaître et lancer un chant, est conservé. Ces premiers vers sont assez tragiques et relatent une situation de guerre :

Était noire la nuit, était rouge le feu,
 La nation semblait à l'agonie.
 Plus de chef, plus de foi, un destin malheureux
 S'abattait sur la chère Patrie.

Au contraire, le dernier couplet expose l'imminence du combat et la mise en

mouvement qu'elle implique :

Était noire la nuit, était rouge le feu,
C'était le moment du grand assaut.
Coude à coude, en marchant, ils chantaient par lambeaux
Le refrain de l'*Hymne des adieux*.

La solidité des liens du groupe est, ensuite, mise en évidence par son expression physique avec le vers « coude à coude en marchant ». Par leur liaison, les corps associent leur force et deviennent plus puissants. Enfin, il est fait référence à l'acceptation de la mort dans les mots « ils chantaient par lambeaux / Le refrain de l'*Hymne des adieux* ». Le message véhiculé par ce dernier couplet répond, de manière plus directe, aux besoins institutionnels d'acceptation du risque et de la mort par l'expression du combat volontaire, mais aussi de l'importance de la cohésion au sein des unités pour y parvenir. L'utilisation du temps passé dans ces deux couplets leur donne la forme d'un exemple à suivre en les associant à l'expérience vécue par les Anciens où leur mort est sublimée.

Le second couplet opère de manière induite un rapprochement temporel entre le passé et le présent :

Tous sont morts et leurs casques rouillés dans le vent
Veillent sur mille tombes fleuries.
Dans la steppe au lointain, nos chars rythment en grondant
Le refrain de la grande Patrie.

La première partie de la strophe aborde le sacrifice des Anciens pour cette nation affaiblie qui devient, dans le dernier vers, « la grande Patrie ». Par leur mort, ils la rendent plus réelle car elle « n'existe jamais aussi concrètement qu'à travers ceux qui, en mourant pour elle, apportent la preuve de son existence »⁴². De ce fait, le chant promeut l'un des piliers fondateurs de l'Armée. Le sacrifice de la vie de ces hommes en fait des héros, qu'il convient d'honorer. Soutenu par ceux qui ont une expérience du combat, ce message institutionnel est approprié par l'ensemble du groupe également par le biais du chant. Ce dernier apporte une justification symbolique aux attitudes imposées. Ici, la mort « exalte, grandit, transcende la

⁴² Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », *op. cit.*, p. 22.

condition humaine »⁴³. Elle est présentée sous un aspect « fécond », selon l'expression de Louis-Vincent Thomas, car elle est considérée par le groupe comme socialement utile et qu'elle a un sens. En effet, « la mort héroïque est celle qui a une portée sociale »⁴⁴. La mort des Anciens constitue un exemple, mais surtout, elle rend le soldat actuel redevable et le contraint à des agissements d'une certaine conformité. Elle dicte sa conduite car l'Ancien « est un homme qui a rituellement conquis, par les mérites de sa vie ou de sa mort, la puissance effective inhérente à un groupe ou à une chose dont il est le représentant et dont il personnifie la valeur sociale fondamentale »⁴⁵. Il est généralement porté au rang de héros, c'est-à-dire de « celui qui a donné sa vie, avec ou sans éclat, pour défendre sa patrie »⁴⁶. D'un point de vue mythologique, le héros est le fruit d'une union entre un(e) dieu (déesse) et un(e) mortel(le), faisant de lui un demi-dieu et, par conséquent, un être se situant entre le divin et l'humain. Il est alors considéré comme supérieur, valorisé et mythifié. Ce sont ses actes, et non sa mort qui l'élèvent à ce rang puisque « la mort ne confère pas aux héros un pouvoir supérieur à celui prêté aux autres défunts ; c'est la vie des héros, leurs actes, qui les singularisent, et engendrent l'héroïsme »⁴⁷. Dans le contexte militaire, les héros sont, en premier lieu, ceux morts au combat. C'est le fruit de leur dévouement ultime « pour une cause qui le[s] dépasse et dont la grandeur est proportionnelle au sacrifice qu'il[s] consent[ent]. Mourir pour la patrie étant le plus grand des sacrifices, il est devenu emblématique du héros »⁴⁸. Cependant, les militaires ayant montré autant de dévouement et d'abnégation en participant à ces mêmes conflits mais revenus vivants ne sont pas pour autant dévalorisés et sont également héroïsés car la mort aurait bien pu les prendre comme elle a pris leurs camarades. Néanmoins, ce n'est que plusieurs années après leurs actes qu'ils acquièrent ce statut. Ces hommes ont tous participé à une glorification de l'institution par la démonstration de qualités conformes aux attentes de l'armée. De ce fait, ils « incarnent symboliquement la réalisation de son rêve collectif »⁴⁹ et contribuent donc à fédérer le groupe autour d'un idéal commun. « Créature parfaite, il est imitable par ses successeurs, et la dynamique généalogique passe avant tout par cette imitation. »⁵⁰. Ainsi, l'ancien combattant est élevé au rang de héros, c'est-à-dire qu'il devient « un homme qui a rituellement conquis, par les

⁴³ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, op. cit., p. 197.

⁴⁴ Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », op. cit., p. 19.

⁴⁵ Stefan Czarnowski, *Le culte des héros et ses conditions sociales. Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, Paris, Félix, Alcan, 1919, p. 27.

⁴⁶ André Corvisier, *Les hommes, la guerre et la mort*, op. cit., p. 387.

⁴⁷ Pierre Boudrot, « Le héros fondateur », *Hypothèses*, 2001|1, p. 175.

⁴⁸ Daniel Fabre, « Le retour des héros », *Hypothèses*, 2001|1, op. cit., p. 228.

⁴⁹ Pierre Boudrot, « Le héros fondateur », *Hypothèses*, 2001|1, op. cit., p. 177.

⁵⁰ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », op. cit., p. 252.

mérites de sa vie ou de sa mort, la puissance effective inhérente à un groupe ou à une chose dont il est le représentant et dont il personnifie la valeur sociale fondamentale »⁵¹. « Si l'un ou plusieurs membres du groupe meurent au combat, ils seront "sanctifiés", devenant porteurs d'un modèle qui s'est incarné. »⁵² Les anciens véhiculent l'image héroïque de ces soldats en ayant eux-mêmes été marqués psychologiquement par ces faits. Le degré affectif pour ces camarades tombés contribue également à en faire des héros puisqu'il n'est pas concevable que la communauté militaire ne montre pas autant d'esprit de sacrifice que ces derniers. En outre, ils sont un modèle pour les engagés, non encore confrontés à ce type de situations. En ce sens, ils tissent un lien générationnel essentiel à l'esprit de corps qui anime le groupe puisque ce lien historique les incite au dépassement d'eux-mêmes. Ils offrent, au travers du chant, « une pédagogie de la solidarité, tout en constituant un moyen de faire accepter la mort »⁵³.

Dans le troisième couplet ce lien temporel est franchement exprimé :

Le cri de notre histoire et la terre et les morts
Nous appellent au combat de demain.
Nous jurons d'être unis, nous jurons d'être forts,
France, ton avenir est le mien.

Les deux premiers vers mettent en relief cet axe de manière explicite. L'histoire est associée à la terre, source de vie, et à la mort, grandeur du sacrifice payé jusqu'à présent pour garantir un avenir conforme à un certain idéal. Ainsi, « le chemin tracé est en quelque sorte prescrit par l'ancêtre et cette prescription est une des lois du groupe et une des figures de la tradition »⁵⁴. Les Anciens ressortent alors comme un modèle de professionnalisme et de courage et conditionnent les attitudes des membres du groupe. Par ce que véhicule le texte, ils expriment leur solidarité : « Nous jurons d'être unis », et leur engagement : « Nous jurons d'être forts. » Cette dernière expression renvoie, en outre, à la relation au corps et à l'idéal de virilité du militaire.

Le refrain renforce cet ancrage temporel avec une construction croisée des vers qui crée un lien entre la référence au passé et l'action présente :

Les héros d'autrefois nous convient à leur foi,

⁵¹ Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », *op. cit.*, p. 16.

⁵² Line Sourbier-Pinter, *Au-delà des armes, le sens des traditions militaires*, *op. cit.*, p. 76.

⁵³ Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », *op. cit.*, p. 21.

⁵⁴ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 256.

Camarades, groupons-nous en avant !
Les héros d'autrefois nous convient à leur loi,
Camarades, tous ensemble à l'assaut !

Par ce biais, et en référence aux faits d'armes évoqués dans les couplets, le chant renforce les prescriptions institutionnelles. Il incite à l'action et à l'accomplissement de son engagement au nom du respect de cette filiation. Lorsqu'il intervient après le premier couplet, le refrain vient contrecarrer le vent de désespoir qui traverse la troupe avec le vers « Les héros d'autrefois nous convient à leur foi ». Il expose explicitement l'héroïsation de l'Ancien et s'en sert pour valoriser la cause défendue. En effet, « la mort se risque pour les “valeurs” [...] qui sont supérieures à la vie : elles dominent le temps et le monde, elles sont immortelles. [...] Une telle mort est *porteuse-d'un-message-pour-les-autres* »⁵⁵ puisqu'elle implique, « la plupart du temps, l'idée de *sacrifice volontaire* ou pour le moins consenti »⁵⁶, sans pour autant être associée à la victoire. En effet, l'attitude dévolue compte plus que le résultat du combat qui ne peut être totalement maîtrisé car il est dépendant, pour une part, de l'ennemi, ici totalement occulté. Ce premier vers montre donc que l'inscription généalogique du groupe est importante pour sa motivation. Elle permet d'humaniser et de rendre plus concrètes les valeurs combattantes induites. Les ancêtres sont considérés comme « la forme achevée de la perfection »⁵⁷ car ils ont privilégié les intérêts communs par leur « acceptation du risque et de la souffrance »⁵⁸. La structure croisée de la strophe fait que ce premier vers est ensuite répété, avec une légère variation : « foi » se transforme en « loi », la croyance devient un devoir. L'insertion entre ces deux énonciations de « Camarades, groupons-nous, en avant » crée un lien entre les valeurs portées par ces Anciens et l'incitation à s'unir pour retrouver le courage de se battre. L'état d'esprit qu'il représente « constitue symboliquement la communauté en faveur de laquelle il se sacrifie »⁵⁹. Avec le mot « camarades », le vocabulaire de la cohésion est utilisé et permet « l'expression d'une solidarité fondamentale »⁶⁰ abordée dans la première partie du chapitre. En outre, le discours direct donne un dynamisme propice à l'action. Il a également « une fonction d'exhortation : les militaires sont le sujet de leur discours mais aussi

⁵⁵ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, *op. cit.*, p. 198. La forme ponctuée de tirets est celle de l'auteur.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁷ *Chants et Traditions des Troupes de Marine*, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁸ Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », *op. cit.*, p. 18.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁰ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 223.

les destinataires : ils s'adressent à eux-mêmes »⁶¹. Ainsi, le refrain porte le message institutionnel selon lequel l'acte d'engagement, implique l'acceptation de se plier à ce même devoir. La construction mélodique est corroborée par le texte en vers croisés. Les quatre vers sont construits sur la base de deux répétés suivant une construction en miroir avec suspens/repos :

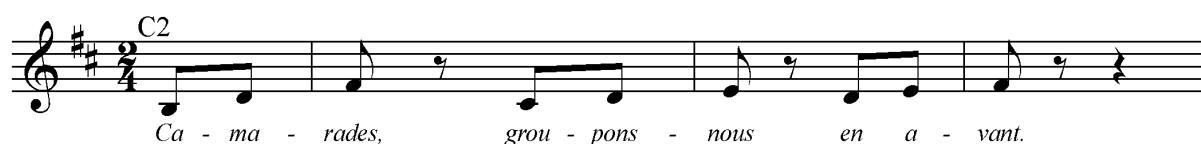


En plus de donner aux chanteurs le moyen d'arrêter leur interprétation à la fin du refrain, la cadence conclusive finale met en évidence la dernière expression textuelle : « à l'assaut » qui ne peut être remise en cause, contrairement au couplet présenté précédemment où « l'assaut » est énoncé sur une mélodie suspensive et suivi d'une argumentation allant en ce sens :



Les deux entités mélodiques du chant (couplet et refrain) étant closes sur elles-mêmes et indépendantes, la pièce répond aux impératifs de représentation qui lui sont associés par la possibilité d'en interrompre l'interprétation facilement et régulièrement.

Par ailleurs, le fait que la formule terminale du couplet et celle du refrain soient pratiquement identiques crée un lien entre ces deux entités. Cette mélodie est partiellement reprise dans l'incise C2 pour constituer l'énoncé suspensif au milieu du refrain :



⁶¹ Ibid., p. 221.

Au contraire, il y a une opposition entre A1 et C1, la première incise de chaque entité, favorisant la distinction des différents éléments du chant :

Couplet A1
8 E - tait noi - re la nuit, é - tait rou - ge le feu,

Refrain C1
8 Les hé - ros d'au - tre - fois - nous con - vient à leur foi,

En définitive, la structure de l'œuvre, aussi bien d'un point de vue mélodique que textuel, semble primordiale pour établir, à la fois le lien de filiation avec les Anciens et une continuité dans l'état d'esprit des militaires afin de répondre à certaines valeurs dont l'importance est inhérente à l'histoire du groupe. De cette mise en évidence généalogique découle l'expression de valeurs et d'une conduite particulière nécessaires à la survie de l'unité dont les membres affirment leur appartenance par leur conformité. L'imposition de cette norme apparaît ici avec l'usage du discours injonctif : « Camarades, groupons-nous » ; « Camarades, tous ensemble » et par l'utilisation du pronom personnel « nous ».

Par ailleurs, l'institution prend appui sur des repères de filiation faisant référence à la notion de famille pour parvenir à « renforcer des solidarités sociales, définir des droits et des devoirs réciproques »⁶², dont la finalité est l'exécution des opérations militaires. L'entité sociale exerce alors des pressions morales sur ses membres qui les incitent à choisir « des solutions plus risquées que ne l'auraient fait les individus constituant le groupe »⁶³. En outre, l'attachement progressif des militaires du rang pour leur unité les pousse à un plus grand dévouement pour leurs camarades. En effet, « dans le discours militaire, les situations “limites” auxquelles expose la spécificité de la mission de l'armée “ne peuvent être dominées – au-delà des ressorts individuels – sans dépassement dans un être collectif qui hausse le soldat au-delà de ses inclinations propres”, “transcendé” dans sa capacité à agir par le groupe qui le porte »⁶⁴. Cette pression morale se traduit par une normalisation des modes de penser et d'agir, dont le chef est à la fois le garant et le modèle, notamment par le biais du chant qui en

⁶² Pierre Bonte, Michel Izard (dirs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 551.

⁶³ Serge Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, op. cit., p. 195.

⁶⁴ Emmanuelle Prevot-Forni, *L'identité militaire...*, op. cit., p. 34. Les éléments du texte sont mis en italique et entre guillemets par l'auteur.

permet une verbalisation ritualisée.

Tandis que dans *Le combat de demain*, une franche distinction temporelle est faite entre le passé et le présent, liés par des passerelles temporelles clairement établies et associées à certaines valeurs, elle n'est pas aussi évidente dans *Ni trêve ni pitié*⁶⁵. Dans ce chant, composé de quatre couplets de quatre vers, dont les deux derniers sont répétés, et d'un refrain détaché de cinq vers, la filiation passe par la croyance en l'immortalité des Anciens, exprimée par différents moyens. Tout d'abord, elle se fait par leur intégration dans le discours collectif, ensuite, elle se traduit par l'expression d'une forme de communication à travers le temps.

Dès le début du chant, une certaine confusion temporelle apparaît du fait de l'intégration de l'Ancien dans le discours collectif :

Nous qui avons lutté dans toutes les guerres,
Perdu nos frères pour plus de liberté.
Nous donnerons à la terre charnelle,
Aux âmes fières des chansons toujours belles. | *bis*

Le premier vers « Nous qui avons lutté dans toutes les guerres », marque l'effacement de l'individu au profit du groupe.

« Le résultat de cette association intime est, du point de vue psychologique, une certaine fusion des individualités en un tout commun, de sorte que la vie commune et le but du groupe deviennent la vie et le but de chacun... La façon la plus simple peut-être de décrire cette totalité est de dire qu'elle est un *nous* ; ceci implique l'espèce de sympathie et d'identification mutuelle dont *nous* est l'expression naturelle. »⁶⁶

C'est en son nom que toutes les actions sont exécutées, quelle que soit l'époque à laquelle ces combats se sont déroulés. De ce fait, les personnes qui composent l'unité chantante, au moment d'interpréter ces paroles, héritent de ce passé symbolique. Le « nous » est alors plus moral que physique. Il caractérise le groupe, en premier lieu par son inscription historique, avec un ancrage temporel total souligné par l'utilisation du temps passé dans les deux premiers vers et du futur dans le troisième vers. En second lieu, l'usage du « nous »

⁶⁵ Ce chant est également intitulé *À l'assaut* dans certains carnets de chants.

⁶⁶ Charles-Horton Cooley, cité dans Didier Anzieu, Jacques-Yves Martin, *La dynamique des groupes restreints*, Paris, PUF (coll. Le psychologue), 1990 9^e éd. [1^e édition, Paris, PUF, 1968], p. 38-39.

gomme toute individualité et fait ressortir l'idée de cohésion. Ainsi, la parole est collective et « la présence du “nous” participe à la fonction cohésive. Elle pose l'existence du groupe en tant que tel. Par ailleurs, le “nous” implique tous les membres du groupe et n'autorise pas un membre de s'en désolidariser »⁶⁷.

Dans le couplet suivant et dans le refrain, cette ambivalence temporelle se traduit par une frontière entre la vie et la mort non clairement définie qui permet de donner une existence à la figure ancestrale. Dans le second couplet, elle est exprimée par une inversion dans la logique successive de la vie à la mort :

C'était au soir d'une immense bataille,
 Nous étions morts et puis nous étions là.
 Mais dans la nuit la rage nous tenaille,
 La rage de vaincre nous porta au combat. | *bis*

En effet, l'usage du « nous » associé à la mort puis seulement après à la vie dans « Nous étions morts et puis nous étions là » marque une confusion de ces deux états par leur énonciation dans le sens inverse de la logique. Par cette confusion temporelle, « l'ancêtre est ici une figure vivante dont la présence se manifeste d'ailleurs dans des lieux précis et actuels par rapport à l'énonciateur. [...] La généalogie est donc vécue ici dans une temporalité unique, celle de l'actualité du locuteur : l'antériorité chronologique se trouve comme annulée par la mémoire vive, et le militaire vit dans un temps synthétique, où le passé et le présent se confondent. Les coordonnées spatiales et temporelles de l'ancêtre et de son successeur sont les mêmes. »⁶⁸

En outre, ce vers est mis en contexte par le précédent où la « bataille » est associée au « soir », ces deux vocables étant reliés par la symbolique de la mort. Dans le troisième couplet, l'expression d'une croyance en l'immortalité passe également par une forme de communication à travers le temps, dont le chant, élément rituel, serait l'intermédiaire :

⁶⁷ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 220.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 257.

Nous sommes superbes et nos actions de guerre
 Égaleront celles de nos Anciens.
 Ce seront eux au courage légendaire
 Qui pourront dire : Ah ! Vous nous valez bien ! *bis.*

Cet aspect du chant renvoie à son contexte d'interprétation lié à l'affirmation d'une identité, mais également à la commémoration, cette dernière étant, par ailleurs, « destinée à développer au sein d'une génération "le sentiment de continuité" [...]. Grâce à elle, les participants croient partager une représentation d'un passé supposé commun »⁶⁹ qui contribue à leur resserrement communautaire. Alors que les deux couplets précédents sont marqués par une certaine confusion temporelle, celui-ci indique clairement une distinction entre les anciens et les soldats actuels, notamment dans le premier vers. Il est mis en évidence d'un point de vue mélodique par la montée conjointe sur le troisième degré, prolongé rythmiquement et formant un énoncé suspensif qui permet de lier les deux incises :



L'importance de « nos Anciens » est accentuée par la mélodie caractérisée par un retour conjoint sur le degré de référence de la formulation conclusive de la première phrase. Dans le troisième vers, le mot « eux » renvoie à la figure ancestrale. Il est mis en exergue par son énonciation sur le degré de référence en valeur longue, précédée d'un saut de quarte ascendante :



Le terme « légendaire » porte ces ancêtres à un rang supérieur, proche du mythe et du

⁶⁹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin (coll. Coursus), 2005, p. 79.

sacré. On peut alors faire une association entre « légendaire » et « actions de guerre » car ces deux expressions sont énoncées successivement et sur la même formule mélodique. Elles ont donc une fonction équivalente. De plus, elles sont liées par une assonance commune. Ces Anciens sont ensuite présentés comme les seuls juges possibles de leurs successeurs concernant leur sagesse et leur expérience qui en font les « garants des normes et des valeurs de la société »⁷⁰ avec l'expression « Qui pourront dire : "Ah ! Vous nous valez bien !" ».

Dans cette dernière formule, le texte passe dans un style direct et fait parler ces Anciens. Ce moyen leur donne une forme de présence, de vie, dans les rangs de l'unité. Par l'utilisation du discours direct, l'immortalité de ces soldats du passé, et leur regard sur leurs successeurs, est mise en relief. Leur utilité symbolique est maintenue par l'expression de leur capacité de jugement. En ce sens, le chant, par sa dimension symbolique et le contexte ritualisé dans lequel il est interprété, a pour « rôle de désigner le transcendant, d'établir le lien, par delà la mort, entre le vivant et les ancêtres, entre l'ici-bas et l'au-delà »⁷¹. Outre cette proximité, ces deux vers laissent apparaître l'un des modes de pérennisation des valeurs ancestrales. En effet, ces dernières sont intégrées pour répondre à une forme de surveillance, de la part des ancêtres, des agissements actuels et futurs. Concrètement, dans la vie militaire, ce message ancestral porté par ces chants est relayé par la hiérarchie de grades, mais surtout par celle de l'expérience. En même temps qu'il fait exister l'Ancien par son souvenir, le chant prend la forme d'un support pour les plus expérimentés, pour faire passer leur vécu et les règles de vie qu'il légitime. Contrairement à *Le combat de demain*, où le suivi de l'exemple incarné par l'Ancien est exprimé comme volontaire, il est ici accompagné de la notion de contrainte, fondée sur l'honneur. C'est par cette mise en supériorité de l'ancêtre que la séparation temporelle s'effectue. Par ailleurs, les deux derniers vers, « Ce seront eux au courage légendaire / Qui pourront dire : "Ah ! Vous nous valez bien !" », sont repris ce qui leur confère un impact plus fort et une meilleure mémorisation, tout en renforçant la portée de cette supériorité. Ainsi, après être utilisée comme moyen d'affirmation d'une cohésion, la figure de l'ancêtre sert à exprimer la structure sociale du groupe, tout aussi nécessaire pour son équilibre. Les Anciens constituent un moyen d'influence important dans le dévouement et l'abnégation des militaires dans l'exercice de leurs missions, comme en témoigne le quatrième couplet entièrement dévolu au rappel de ces valeurs :

⁷⁰ Pierre Bonte, Michel Izard (dirs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 65.

⁷¹ Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, anthropologie*, op. cit., p. 251.

Sur cette terre comme sous d'autres cieux,
 Seigneurs de guerre ou soldats de la paix,
 Nous sommes fiers, nous sommes valeureux |
 Et nous vaincrons pour la France attaquée. | *bis.*

Toutefois, la mort et le réinvestissement de l'espace par les Anciens ne sont pas présentés sous le même angle que dans les chants consacrés pleinement au traitement de cette thématique et énoncés au début de ce chapitre. En effet, la mort est ici de l'ordre du passé. Le passage à une forme immatérielle est acquise et sert, non pas de réconfort, mais de guide, de modèle à une action présente ou future. Dans le contexte de représentation auquel est associée l'interprétation de ces chants, la figure ancestrale contribue à l'affirmation d'une identité en donnant une filiation aux militaires aujourd'hui en activité et forme une « généalogie plus ou moins fictive »⁷². Ce lignage cimente la cohésion du groupe qui transforme « les chants en miroirs de soi et c'est parce que le narcissisme communautaire est si bien construit qu'il peut être transmis au moyen de la figure de l'ancêtre à l'intérieur du groupe soudé par la cohésion »⁷³. Le soldat sert, en premier lieu, ce groupe avec lequel les liens entre les engagés sont les plus forts. C'est seulement dans un second temps que la légitimation de l'action effectuée se fait pour la nation, c'est-à-dire « la France et les valeurs universelles dans lesquelles elle se reconnaît »⁷⁴. Les guerres sont menées au nom de ces valeurs et le soldat-citoyen « doit “mourir pour la patrie” »⁷⁵. Aujourd'hui, cet attachement à l'État, et les sacrifices qu'il suppose, repose sur des références au passé venant justifier les modes de pensée défendus. En ce sens, s'exerce une forme de « culte des ancêtres » qui s'inscrit comme l'un des fondements de la nation. Il est « l'aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements »⁷⁶. L'armée, parce qu'elle impose ces trois formes de « don », constitue une assise importante de cette notion. Dans le même temps, cette dernière apparaît comme un élément de justification des sacrifices consentis, en s'appuyant sur la mémoire et l'héritage généalogique du groupe. Le recours aux ancêtres permet de considérer les engagés comme « des héritiers de ce patrimoine commun et indivisible »⁷⁷. « Les groupes comme les individus expriment le double besoin d'une filiation dans le passé, de racines historiques,

⁷² Pierre Bonte, Michel Izard (dirs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 65.

⁷³ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », op. cit., p. 259.

⁷⁴ Emmanuelle Prevot-Forni, *L'identité militaire...*, op. cit., p. 65.

⁷⁵ Daniel Fabre, « L'ethnologie des nations », in Daniel Fabre (dir.), *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1996, p. 115.

⁷⁶ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil (coll. Points-histoire), 2001 [1^e éd., 1996], p. 12.

⁷⁷ *Ibid.*

même mythiques, et d'une possibilité de se projeter, en tant que groupe, dans l'avenir ; l'un et l'autre pôle, étroitement liés, constituent une dimension temporelle »⁷⁸ fondatrice de la stabilité du groupe. Toutefois, comme le précise François Laplantine, dans ce processus de relecture du passé, « le pôle déterminant est le présent. C'est lui qui fait signe au passé. De même que la tradition est une réponse cherchée dans le passé à un fait se déroulant dans le présent, avec le patrimoine, le présent façonne le passé »⁷⁹ par le fait même que la mémoire ne retient pas tout du passé, mais uniquement ce qui peut la servir dans le présent.

Cette généalogie est également nécessaire pour assurer la pérennité des règles et normes propres à l'institution. « Traditionnellement ressentie comme angoissante et figurée sous des traits effrayants »⁸⁰, la mort, est, dans ces chants, rendue envisageable, en la montrant sous un jour positif par sa valorisation, stratégie utile pour réduire une « résistance au changement à une forme d'existence inconnue »⁸¹. Ainsi, la mort devient « la médiation de l'individu vers le collectif considéré dans ce qu'il a de plus solide, la communauté des ancêtres »⁸².

Néanmoins, l'expression d'un ancrage historique n'est pas l'unique moyen par lequel les valeurs militaires et le défi de la mort sont abordés dans les chants militaires. Quelques pièces traitent de ces sujets directement, sans inscrire le groupe dans une quelconque filiation. Le plus emblématique d'entre eux est *La mort*, entièrement consacré à ce thème. Malgré une structure légèrement différente, ce chant, qui comprend quatre couplets, est composé sur le même air que *Der Tod in Flandern*⁸³. Il présente une structure à refrain imbriqué, c'est-à-dire une formule marquée par un procédé de rupture, sans pour autant qu'elle puisse exister de manière autonome. En effet, elle s'enchaîne au couplet sans avoir d'autonomie structurelle, principalement à cause de sa longueur souvent réduite à un seul vers. Par ailleurs, ce genre de refrain est caractérisé par l'impossibilité de l'énoncer seul, « à cause de son manque de sens ou de sa structure musicale instable alors qu'un chant à refrain détaché peut très bien voir son refrain entonné seul, par exemple à titre d'aide-mémoire »⁸⁴. En plus de ponctuer les différentes strophes, ce refrain en syllabes non significatives est utilisé de manière épiphorique, c'est-à-dire par la « répétition d'un mot ou d'une formule à la fin des membres

⁷⁸ Isabelle Toboada-Leonetti, « Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue », in Carmel Camilleri, Joseph Kastarsztein, Edmond-Marc Lipiansky, et alli. (dir.), *Stratégies identitaires*, op. cit., p. 56.

⁷⁹ Cité dans Luc Charles-Dominique, « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologies*, à paraître 2014.

⁸⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 751-752.

⁸¹ *Ibid.* p. 752.

⁸² Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, op. cit., p. 494.

⁸³ Chant militaire allemand.

⁸⁴ Maria Spyropoulou Leclanche, *Le refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, op. cit., p. 100.

d'une période, ou à la fin de la strophe »⁸⁵. Ainsi, il peut être considéré comme étant une composition sur timbre, c'est-à-dire un air connu de tous, sur lequel sont proposés de nouveaux textes puisque le « timbre s'entend de tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former une chanson »⁸⁶. Pouvant être très ancien et de provenances diverses, il est, avant tout, un support aux paroles et peut, de ce fait, servir à plusieurs chansons. Si le texte d'un chant a été écrit à partir d'un timbre, ce dernier influe sur la forme verbale et strophique du poème puisqu'il impose une coupe, des phrases et un rythme spécifique. Sa mélodie impose également une certaine atmosphère et un caractère particulier auxquels le texte doit être apparenté, pour une plus grande cohérence. Celui-ci reprend la même thématique que la pièce germanique et il respecte la structure initiale de l'air, bien que le refrain n'apparaisse qu'en fin de couplet, sur une ligne mélodique variée, essentiellement sur un plan rythmique et harmonique. Par ailleurs, dans la version allemande, le refrain a un sens textuel :

Refrain de *La Mort* :



Refrain de *Der Tod in Flandern* :



Le refrain de *La Mort* est, dans une première partie, monodique puis, dans la seconde partie, polyphonique. La voix principale, interprétée deux fois, est psalmodiée et se termine sur une cadence mélodique descendante puis ascendante. Au lieu d'être constitué de croches et de noires, son rythme est irrégulier et sautillant. Par contre, l'air des couplets n'est pas modifié.

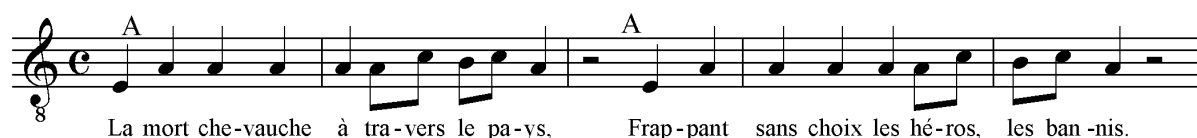
D'un point de vue textuel, le traitement de la thématique de la mort est associé à un jeu de comparaison de l'unité chantante avec l'ennemi, dont la volonté à pousser son engagement à son paroxysme est mise en doute dès le premier couplet :

⁸⁵ Henri Morier, *Dictionnaire de la poésie et de la rhétorique*, Paris, PUF, 2^e éd., 1975 [1961, 1^e éd.], p. 424.

⁸⁶ Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique*, op. cit. p. 207, n. 2.

La mort chevauche à travers le pays
 Frappant sans choix les héros, les bannis.
 Fuyez ennemis, sinon vous mourrez.
 Nous autres, face à elle, n'avons de regret.

La mort, normalement associée à l'action de l'ennemi, semble ici indépendante. Il y a une séparation symbolique entre les figures humaines, alliées ou ennemies, et le combat dont la mort découle. Cette distinction met en avant l'un des grands principes militaires selon lequel « le soldat tue parce qu'il le doit »⁸⁷ car « tuer n'est qu'une façon de neutraliser l'ennemi »⁸⁸. Afin d'accepter cette réalité guerrière, la mort apparaît comme supérieure aux hommes. Elle est rendue inaccessible et incontrôlable. Elle est une force suprême, mythifiée, sur laquelle l'homme n'a pas d'influence. Après cette présentation de la mort, les adversaires sont mis en garde contre les éventuels sacrifices à payer, comme s'ils étaient des novices non avertis des risques liés à leur engagement. Parallèlement, la volonté de l'unité chantante d'accomplir son devoir, quel qu'en soit le prix, est présentée à des fins dissuasives. Ces vers laissent entendre que seuls le sentiment du devoir accompli et la bravoure permettent de rendre la mort moins effrayante. Le courage de l'unité, « c'est-à-dire l'aptitude à envisager un danger immédiat, sans pour autant dévier de la ligne de conduite qui le fait naître »⁸⁹, est entendu dans le dernier vers avec l'absence de « regret ». La mélodie illustre la confrontation des militaires à la mort, pratiquement considérée comme une troisième entité combattante :



Cette dernière « chevauche », « frappe » sur les formules introductives de la mélodie formée d'un saut de quarte ascendant du cinquième au premier degré, suivi d'une stagnation mélodique sur ce degré de référence, le tout associé à un rythme en noires provoquant une scansion de ces deux incises. Le caractère de la mélodie renforce le déterminisme des verbes employés. Ensuite, la mélodie ondulante en croches illustre la diversité des lieux et des êtres touchés. Le silence à la fin de chaque vers accentue leur rigidité et leur gravité en marquant

⁸⁷ Ivan Čolović, « Le capitaine Dragan. Nouveau héros guerrier serbe », in Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend (dirs), *La fabrique des héros*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 119.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ervin Goffman, *Les rites d'interaction*, op. cit., p. 179.

l'aspect irrévocable et impitoyable de la mort. Au contraire, l'infériorité des hommes par rapport à elle, que ce soit par leur fuite ou par leur défaite, transparait dans la lignée mélodique en marche descendante :



Les deux camps sont caractérisés par une même formule musicale qui les place sur un plan d'égalité face à la mort.

Le second couplet est marqué par l'utilisation du discours direct non pas à destination de l'ennemi, mais de la mort personnifiée :

Tremblent devant toi les lâches et les impurs
 Car bientôt ils deviendront ta pâture.
 Nous les chargerons sans crainte, ô mort,
 Car tu es notre amie et nous vaincrons encore.

L'égalité initiale des hommes face à cette fin inéluctable n'implique pas une attitude uniforme face à elle. Deux points de vue sont présentés, l'un est l'acceptation de cette supériorité, l'autre est l'ignorance de cette menace. Tandis que le premier est dénoncé dans la première moitié de la strophe, le second est valorisé par l'évocation de la victoire dans la seconde partie du couplet. Ainsi, le début du discours vise à discréditer l'ennemi en considérant sa force d'engagement insuffisante, avec une mélodie ascendante qui illustre cette suprématie de la mort sur l'ennemi. Par ce biais, « l'extérieur du groupe est dévalorisé au profit de l'intérieur »⁹⁰. Au contraire, la fin du couplet promet les qualités morales de l'unité. La mort perd de sa puissance destructrice, illustrée par la mélodie descendante, car la peur qu'elle suscite est maîtrisée. Le fait de la présenter sous un tel jour contribue au processus psychologique visant à mieux l'appréhender et à accepter cette composante extrême de l'engagement. Son mépris est générateur de courage car il occulte la peur qu'elle génère. Ici, elle est montrée comme « une amie » ce qui permet de faire de ce mépris « une vertu, et de lui prodiguer d'autant plus d'estime qu'on a plus d'intérêt à l'exciter par l'utilité qu'on en

⁹⁰ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 226.

retire »⁹¹. Par ce moyen, le chant donne une image idéalisée de la force morale du groupe et de son état d'esprit en les associant à la dépréciation de l'autre. Ainsi, ces vers servent de discours auto-valorisant qui a pour but de rassurer l'unité. La stratégie identitaire employée dans ce chant est donc différente de celle qui gouverne les pièces précédemment abordées, notamment *Ni trêve ni pitié*, fondée, non pas sur la mise en évidence d'une filiation, mais sur le principe de différenciation. Cette opposition montre également l'importance de la prise en compte de cette composante tragique dans la conduite d'une bataille.

Après avoir été destiné à l'ennemi, puis à la mort, le texte s'adresse, dans le troisième couplet, au groupe chanteur :

La mort fauchant rasant et dévastant
Décime nos rangs frappant les survivants,
Mais le soir venu, nous la chanterons
Sans aucune crainte, c'est un vieux compagnon.

Les deux premiers vers insistent sur le fait que la mort, bien qu'étant une « amie », affecte le groupe. Les deux derniers vers exacerbent l'acceptation de ce risque et alimentent ainsi le discours institutionnel par le déni de la crainte. Cette idée, déjà développée dans le couplet précédent est ici à nouveau valorisée, ce qui lui confère une importance grandissante. En outre, elle est associée à la cohésion qui apparaît dans l'expression « nous la chanterons ». Visant à une collégialité des actions du groupe, elle fait référence à sa vie et à sa ritualité. La mélodie descendante illustre l'abaissement, l'humilité des hommes face à cette Faucheuse dont la suprématie a été mise en évidence, là encore, par la mélodie montante de la première partie.

Enfin, dans le processus d'acceptation du risque, le quatrième couplet va plus loin que les deux précédents. En effet, il incite au déni de la peur et appelle à la mort, synonyme du complet engagement des individus dans leur fonction :

⁹¹ André Corvisier, *Les hommes, la guerre et la mort*, op. cit., p. 375.

Un jour, enfin, tu viendras nous saisir.
À tes côtés nous s'rons fiers de partir.
Le dieu des combats nous accueillera,
Alors festoierons et ripaillerons.

Cette mise au défi de la mort est associée à l'idée de fierté, composante primordiale pour la tenue de l'engagement individuel pour son groupe. Elle est un sentiment fort d'estime de soi proportionnel aux efforts et aux sacrifices consentis. Sa valeur positive est renforcée par la mélodie ascendante qui accompagne son énonciation. Ensuite, il est fait appel au divin pour rendre ce passage de vie à trépas plus acceptable, comme c'est le cas dans les chants consacrés au récit du décès d'un camarade précédemment abordés.

En définitive, ces chants sont un moyen d'affirmer rituellement la possibilité de la mort en la faisant apparaître, non pas « comme l'interruption de l'existence, mais uniquement comme son fondement »⁹². Ils permettent de prendre conscience de son éventuelle survenue prématurée et de rendre possible le deuil, deux notions inévitablement associées aux valeurs institutionnelles. Ces pièces exploitent l'image de l'individu aux yeux de son unité et font référence à la notion d'honneur, en s'appuyant, ou non, sur la filiation. Ces deux composantes conditionnent son intégration, bien qu'elles ne représentent pas totalement l'état d'esprit attendu des engagés. Pour assurer leur assimilation par les militaires, il est fait appel aux sentiments affectifs du soldat pour ses camarades, probablement le moyen le plus efficace de faire accepter les implications de l'engagement en utilisant les pratiques chantées en ordre serré. En ce sens, ce répertoire, compte tenu de ce qu'il représente, tant d'un point de vue symbolique que mélodique et rythmique, constitue « un moyen ou un dispositif en vue de ce que Hochschild (1983) appelle le “travail émotionnel”. Il le décrit comme “une coopération dont l'individu a conscience” »⁹³. Ce contexte ritualisé d'énonciation contribue, lui aussi, à l'assimilation des messages portés par les chants, dans la mesure où ils constituent un phénomène collectif favorisant le sentiment de cohésion mais aussi parce que « des émotions et des souvenirs sont [...] attachés à certains traits des œuvres musicales »⁹⁴. Enfin, la récurrence des déplacements induit une importante réitération de ces textes et, en

⁹² Gérard Dabouis (dir.), *La mort*, Journées de la Maison des Sciences de l'Homme Ange-Guépin, Paris, l'Harmattan (coll. Logiques sociales), 2010, p. 174.

⁹³ Denis-Constant Martin, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain*, 37 | 2001, en ligne : <http://terrain.revues.org/1310>, p. 3.

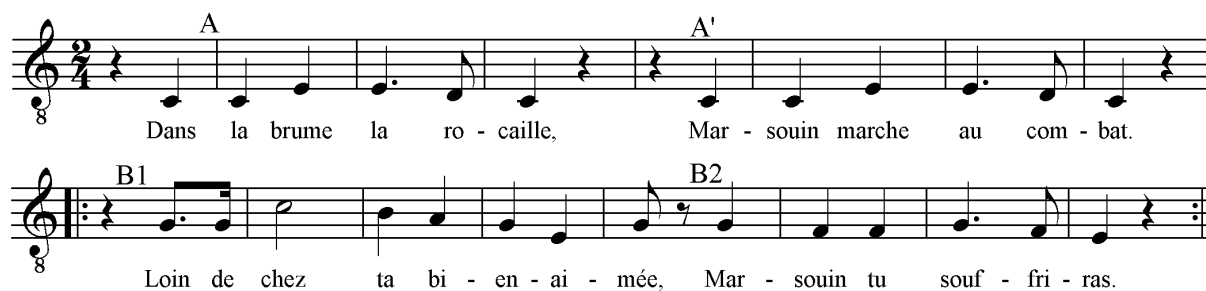
⁹⁴ Olivier Roueff, « Musiques et émotions », *Terrain*, 37 | 2001, en ligne : <http://terrain.revues.org/1280>, p. 4.

conséquence, en favorise l'assimilation. Ainsi, c'est par son interprétation ritualisée que le message de dévouement au groupe, justifié par la mort des Anciens, est assimilé par les engagés et non uniquement par le traitement de cette thématique dans le répertoire.

2.2. *La prédominance de l'engagement sur la mort*

Dans le modèle social militaire, la revendication d'un grand dévouement et sa mise en pratique dans les activités du soldat lui permettent d'exister aux yeux de ses camarades. Dans l'interprétation du chant, il montre qu'il est prêt à sacrifier son être, dans une situation guerrière, par son entière abnégation. Il intègre à la fois les valeurs qu'il chante en même temps qu'il les destine aux autres. En ce sens, le chant est auto-exhortatif à la fois à l'échelle du groupe et à l'échelle de l'individu. Dans le cas d'une non-adhésion à ces principes, il sera d'abord victime d'un manque de confiance, puis d'une exclusion du groupe. Le chant se dessine donc comme un outil institutionnel permettant d'exprimer l'état de dévouement extrême qui doit dominer l'esprit des hommes sur les théâtres d'opérations, mais également sur les terrains d'entraînement. L'appropriation des risques liés aux activités militaires passe par leur intégration psychologique. Il est inhérent à l'acceptation des conséquences du combat, autres que la mort, tels que le risque de traumatisme, mais également par un libre consentement au sacrifice de soi-même. Cette conception pleine et entière de l'engagement est traitée, dans les chants de marche, du point de vue du groupe, à destination des individus. Ces pièces confèrent une place centrale à la notion d'accomplissement de la mission, quel qu'en soit le prix, en même temps qu'elles constituent une illustration de l'organisation sociale verticale de l'institution. Deux chants sont représentatifs de ce traitement de la thématique et seront donc analysés ci-après : *Dans la brume la rocaille* et *Fier marsouin*. Avant d'observer plus en détail leur contenu textuel, il importe de s'attarder quelque peu sur leur organisation structurelle et musicale.

Le chant *Dans la brume la rocaille* est composé de cinq couplets de quatre vers. L'organisation des couplets fait apparaître, une grande régularité puisque les vers sont composés, alternativement, de six et sept syllabes, dont les assonances croisées sont, successivement, masculines et féminines. Elles donnent un sens structurel global à la strophe qui est partagée en deux parties d'un point de vue mélodique. Tout comme le chant *Loin de chez nous* abordé précédemment, la répétition des deux derniers vers de chaque strophe donne une structure musicale de forme ABB.



La première phrase mélodique est composée d'une formule répétée. Elle évolue dans un ambitus restreint et ne présente pas d'altérations accidentelles. Son rythme est ponctué de formules irrégulières lui donnant un certain dynamisme. Par ailleurs, ces deux incises sont séparées par un silence d'une pulsation. La seconde phrase se divise également en deux parties. Toutefois, elles sont dissemblables avec la présence de deux mélodies distinctes. En outre, aucune des deux formules n'est conclusive et elles sont séparées par un silence de moindre importance. Cela ne provoque pas de césure franche entre les deux vers, mais appelle à la reprise puis à l'énonciation du couplet suivant. Par ailleurs, l'espace sonore dans lequel la ligne mélodique se développe n'est pas le même dans les phrases A et B. L'amplitude sonore est d'une tierce dans A alors qu'il est d'une sixte dans B et la note la plus aiguë de l'une correspond à la plus grave de l'autre :



L'ensemble de ces distinctions donne une impression de stagnation des deux premières incises, avec une mélodie de faible envergure et un rythme peu entraînant. Dans les deux suivantes, une impression de mouvement se dégage, avec une progression mélodique vers l'aigu, une dynamisation rythmique provoquée par la formule croche pointée double en début d'incise et un enchaînement quasi ininterrompu des formules. Associées au processus de répétition, ces différences mélodiques créent une rupture entre les deux phrases qui contribue au processus de mémorisation en apportant une structuration à la déclamation du texte.

Le chant *Fier marsouin* est construit sur l'air de *Die Dunkle Nacht ist nun vorbei*⁹⁵ dont la musique a été composée par Georg Blumensaat, également utilisée dans *Contre les*

⁹⁵ Chant militaire allemand.

Viets, chant du 1^e Bataillon Étranger de Parachutistes. Sa structure est assez complexe puisqu'il est constitué de trois couplets et de deux refrains détachés. Toutefois, sa mélodie reste peu variée avec l'usage de deux phrases musicales, l'une pour les couplets, l'autre pour les refrains ; chacune étant énoncée deux fois :

Mal-gré la mort face à l'en-ne-mi Le sou-rire aux lèvres en ton coeur l'es-poir,

Tu com-bat-tras sans au-cun ré-pit A-fin de for-cer la vic-toi-re.

Ô fier mar-souin Toi qui mour-ras peut-être Pour gar-der à la France Sa

place au pre-mier rang. Sois fier d'a-voir des a-mis et des frères

Qui sau-raient te ven-ger, fi-dèles à leur ser-ment.

Dans sa seconde énonciation, la première phrase voit sa fin modifiée pour la rendre conclusive avec une montée progressive sur le cinquième degré, suivie d'un saut de tierce descendante puis d'un retour conjoint sur le degré de référence. Cette formule atteint le point le plus aigu de la pièce. Le sentiment de fin apparaît grâce à la tension provoquée par ce passage dans l'aigu associé au retour sur le premier degré. Les deux lignes mélodiques évoluent dans le même registre sonore. Elles prennent place dans le même ambitus d'octave et ne présentent pas d'altération accidentelle. Leur rythme est irrégulier dans les deux phrases bien que plus rapide dans la première, donnant la même impression d'opposition entre les deux parties mélodiques que dans le chant *Dans la brume la rocaïlle*, autrement dit une sensation d'avancée sur les couplets et de stagnation sur les refrains. Les deux phrases sont faites de deux incises séparées par des silences plus ou moins longs, mettant ainsi en évidence chacun des quatre vers des différentes strophes.

D'un point de vue textuel, ces deux chants sont caractérisés par l'usage de la seconde personne du singulier, permettant le discours injonctif, c'est-à-dire un type d'énonciation qui

traduit un ordre, un conseil ou une obligation. Ce mode d'expression a pour but de mener à l'exécution d'une action ou à l'adoption d'une conduite particulière. Parmi les différents moyens grammaticaux permettant l'injonction, l'usage de l'indicatif futur est prédominant. Toutefois, l'impératif présent apparaît également dans les deux pièces.

Dans *Fier marsouin*, on le trouve dans le premier refrain pour évoquer l'importance de la fraternité d'armes :

*Sois fier d'avoir des amis et des frères
Qui sauraient te venger, fidèles à leur serment.*

Il est également utilisé dans le second refrain, suite à la mise en avant d'une attitude propre à l'institution :

*Ô fier marsouin toi qui t'instruis pour vaincre,
Tu ne saurais céder et tu ne saurais craindre.
Peuvent couler ta sueur et ton sang,
Continue à marcher en serrant les dents.*

Le verbe « t'instruis » illustre la nécessité d'intégrer certains impératifs institutionnels, ici liés à la victoire. Ces derniers se matérialisent dans le fait de ne pas « céder » et de ne pas « craindre » par une relation de causalité entre les deux vers. Bien qu'atténuée par l'usage du conditionnel, cette phrase a une valeur injonctive due au contexte dans lequel elle prend place : le choix est laissé au militaire d'agir ainsi mais c'est son honneur qui est en jeu. En effet, ces deux derniers verbes font plus appel à des aptitudes morales qu'à des notions pouvant être apprises, d'où cette nuance. Ils laissent donc apparaître l'importance d'un ancrage, dans la durée, des apprentissages de façons de penser et d'agir propres à l'armée. Exprimer ces attitudes au travers des chants de représentation permet aux engagés de les affirmer comme étant les leurs et de légitimer l'ensemble des actions instaurées par l'institution pour les acquérir.

Les deux derniers vers, relatifs à des actions concrètes, présentent une forme injonctive plus franche avec l'usage de l'impératif présent. Ce changement de conjugaison s'explique par le passage du traitement de notions subjectives, des savoir-être, dont le respect ne peut qu'être fortement suggéré, à une notion objective, un savoir-faire qui peut être contraint. La distinction avec les deux vers précédents passe également par leur logique

énonciative. Contrairement aux deux vers qui les précèdent, marqués par un lien de cause à effet, ces deux formules fonctionnent en opposition : malgré la survenue de la souffrance, traduite par « la sueur » et le « sang », il faut poursuivre son chemin sans se plaindre.

Ce type de formulation est également utilisé dans le chant *Dans le brume la rocaille* où l'impératif caractérise le second vers du premier couplet : « Marsouin, marche au combat ». Afin de permettre à l'auditeur de connaître le destinataire du message, l'expression injonctive est précédée de la nomination du sujet : le marsouin. Le recours à la virgule entre les deux expressions permet d'affirmer qu'il ne s'agit pas de l'indicatif présent. Au regard du reste du texte, cette injonction est une obligation franche, et non le fruit d'une adhésion. En effet, le temps de l'impératif est ensuite remplacé par celui de l'indicatif futur, moins brutal : « tu souffriras », « tu lutteras », « tu tomberas », « tu garderas » ; tout comme dans *Fier marsouin* avec les expressions « tu combattras » ou « nous avancerons » et la ligne mélodique transcrit une dureté et une non-négociabilité de l'ordre donné :



L'incise mélodique est conclusive et suivie d'un temps de silence qui rompt le discours et ne laisse pas de place à un nuancement du propos énoncé. L'ordre de combattre est donné sur une mélodie répétitive, en rythmes alternant noires et croches pointées doubles qui donnent une impression de scansion et qui transcrivent la détermination avec laquelle la prescription est faite. En outre, mises dans le contexte d'interprétation de marche en ordre-serré, les accentuations du rythme correspondent à chaque pas effectué par la troupe. Le déplacement apparaît alors comme une mise en marche vers ce combat et le texte comme un discours de motivation. Ainsi, le chant contribue à la ritualisation de l'acte en lui donnant un sens symbolique. Le fait de retrouver cette même formule « tu combattras » dans le couplet suivant en accentue la portée rituelle de conditionnement des hommes. Renforcé, dans le premier couplet, par l'expression de la ténacité, cet ordre de combattre est associé, dans le second, à la fierté avec l'expression « portant haut la tête ». En conséquence, la posture de défilé en chantant, dont l'une des caractéristiques est d'avoir un port de tête relevé correspond à celle énoncée dans le texte. En ce sens, ce déplacement ritualisé peut être considéré comme représentant symboliquement la montée au combat de l'unité par la démonstration de sa force et de son engagement. Dans ce positionnement corporel « sont déposés les intérêts les plus

vitaux du groupe, ce pour quoi on est prêt à mettre en jeu son corps et celui des autres »⁹⁶.

Le processus d'expression de la contrainte induit par l'usage de l'indicatif futur est l'un des moins agressifs du discours injonctif et donne à la nécessité de l'action énoncée un caractère implicite. Néanmoins, le recours à ce genre de formulation, par quelque moyen grammatical que ce soit, met en évidence l'organisation verticale militaire, mais aussi un mode de fonctionnement fondé sur le non-choix sans lequel l'engagé n'irait pas au bout de sa mission. C'est par la force du groupe, à l'origine d'une ligne de conduite fondée sur l'honneur, que l'individu parvient à un tel don de sa personne. En plus de ce marquage social, l'injonction, présente dans ces chants, montre que l'acte d'engagement implique d'accepter pleinement des manières d'être spécifiques, liées aux contraintes de ses activités. Ces dernières trouvent leur justification dans le contexte hostile, généralement celui du combat associé à des conditions climatiques difficiles, qui accompagne leur verbalisation. En ce sens, il convient d'observer les composantes textuelles de cette mise en situation dans les chants.

Tout d'abord, les conditions météorologiques sont évoquées dans de nombreux « chants de marche » qui développent des thématiques liées au combat. Elles sont essentielles pour des unités terrestres, telles que l'Infanterie de Marine, dont la plupart des déplacements se fait à pied, tout comme pour la conduite d'un conflit, dont on sait qu'un temps médiocre limite les possibilités d'actions et affaiblit les unités. Cette composante naturelle est le plus souvent montrée sous un jour défavorable avec, soit l'évocation d'une chaleur écrasante⁹⁷, soit de fortes précipitations. Dans *Fier marsouin*, le temps est comme un élément à surmonter, devant impacter le moins possible l'action par l'usage de la préposition « malgré » au début du vers « malgré la pluie, malgré la tempête, Sous les rafales et sous les trombes »⁹⁸. Dans ce vers, « rafales » et « trombes », synonyme de précipitations brutales et violentes qui s'abattent plus particulièrement sur les terres éloignées de la métropole, renvoient à la spécificité de l'arme. Le chant *Dans la brume la rocaïlle*, dans son premier couplet, fait non seulement référence au climat : « la brume », mais aussi à la géographie du terrain escarpé avec l'expression « la rocaïlle », traduisant des difficultés à évoluer. Ces deux formules renvoient directement au vers suivant : « Marsouin, marche au combat ».

L'autre élément de justification du système social militaire, fondé sur l'inconditionnalité de l'engagement, est le contexte conflictuel. Il est clairement exprimé dans chacun des trois couplets de *Fier marsouin*. Dans les deux premières strophes, le destinataire

⁹⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction – critique sociale du jugement*, op. cit., p. 553.

⁹⁷ Nous verrons ce type d'expression surtout dans les chants relatifs à l'éloignement, analysés dans le chapitre 7.

⁹⁸ Premiers vers du second couplet.

du message y est explicitement impliqué avec l'expression « tu combattras ». Dans le troisième couplet, cette notion est considérablement développée et occupe les deux premiers vers :

Malgré les balles, malgré les obus,
Sous les rafales et sous les bombes,

Dans ces vers, la dualité du conflit, où le militaire agit mais subit également le feu de l'ennemi, est dévoilée. L'absence de contrôle est caractérisée pour la préposition « sous », marque de l'infériorité, et la mise en péril de la vie par les armes, dont le nom « balles » représente le facteur le plus typique de blessures de guerre. On le retrouve d'ailleurs dans le dernier couplet du chant *Dans la brume la rocaille* : « Sous les balles et la mitraille », caractérisé aussi par la prise en compte de l'action adverse. Tout comme dans *Fier marsouin*, deux autres couplets de ce chant sont marqués par l'implication individuelle du militaire dans le combat à travers l'injonction : « marche au combat » dans le premier couplet et « tu lutteras » dans le second. Ainsi, dans les deux pièces, le respect de l'engagement, inculqué par un discours institutionnel fondé sur la notion d'honneur et sur les valeurs patriotiques, est montré comme prédominant sur la mort.

L'étude conjointe de ces deux chants dévoile la récurrence de certaines expressions qui fait penser à la notion de clichés, très présente dans les chansons de tradition orale. Bien que ne pouvant être considérées comme telles, ces pièces semblent user également de ce type de procédé. En effet, on entend par clichés des « expressions ou constructions grammaticales qui, utilisées dans des situations analogues, interviennent par réminiscence »⁹⁹. Ils permettent de situer l'action dans un contexte précis, ici le combat associé à des conditions météorologiques défavorables. Ces passages descriptifs « peuvent être transférés d'une histoire à une autre »¹⁰⁰, sans pour autant être réutilisés textuellement. Tout comme dans la chanson traditionnelle, « s'il y a reproduction, elle se fait rarement, sinon jamais, mot pour mot »¹⁰¹.

Outre la réutilisation de formules communes à d'autres chants, la pièce *Fier marsouin* laisse apparaître un autre type de clichés avec l'utilisation systématique de la préposition « malgré » pour débiter chacun des couplets et de l'expression « Ô fier marsouin, toi qui... »

⁹⁹ Marlène Belly, *Variations dans la chanson de tradition orale française ; étude d'une pièce : La bergère muette*, Mémoire de DEA sous la direction de Nicole Belmont, Paris, EHESS, 1993, p. 47.

¹⁰⁰ Jack Goody, *La Raison graphique...*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰¹ *Ibid.*

pour amorcer les deux refrains. Ces formules renforcent l'idée portée par le chant et contribuent à sa structuration en servant de lien entre les différents épisodes textuels. Ainsi, ils sont un facteur important de sa compréhension. Le recours à ce type de systématisme rend également sa mémorisation plus aisée et correspond aux contraintes d'apprentissage des chants au sein des unités, dont le temps pour acquérir une nouvelle pièce est généralement limité¹⁰². En outre, la référence au combat sert de fil conducteur à l'exposition de ce qui est attendu du soldat dans l'exercice de son métier. Cette récurrence sert l'institution en rappelant la vocation première du militaire et permet la diffusion des attitudes attendues du soldat dont il convient de développer les différents aspects.

Tout d'abord, l'objectif victorieux du groupe est valorisé, sans toutefois en occulter le coût humain. L'échec n'est pas envisagé et la victoire est systématique dans ces chants, afin de maintenir le moral des troupes. Elle peut être exprimée dans son couplet initial, comme dans *Fier marsouin*, où elle constitue le moteur, la motivation première de ce qui va suivre :

Tu combattras sans aucun répit
Afin de forcer la victoire.

Le verbe « forcer » insiste sur le fait que cette victoire n'est pas chose acquise, mais que tout doit être mis en œuvre pour l'atteindre, illustré par la ligne mélodique conclusive :



L'idée de persévérer prédomine et renvoie aux valeurs retrouvées dans le récit des combats de Bazeilles ou de Douaumont. Cette qualité d'action, déterminante pour accéder à l'objectif victorieux, n'apparaît donc pas comme le résultat d'une supériorité matérielle ou numérique, puisque cet enchaînement d'idées est mis en lien de cause à effet par l'expression « afin de forcer... ». En outre, la montée sur le cinquième degré dans la première partie de la formule provoque une tension en accord avec le verbe « forcer » puis la descente conjointe jusqu'au degré de référence soutient l'idée textuelle par sa stabilité. Ainsi, l'importance de la contribution individuelle de chacun dans la réalisation d'un but commun est annoncée dès le

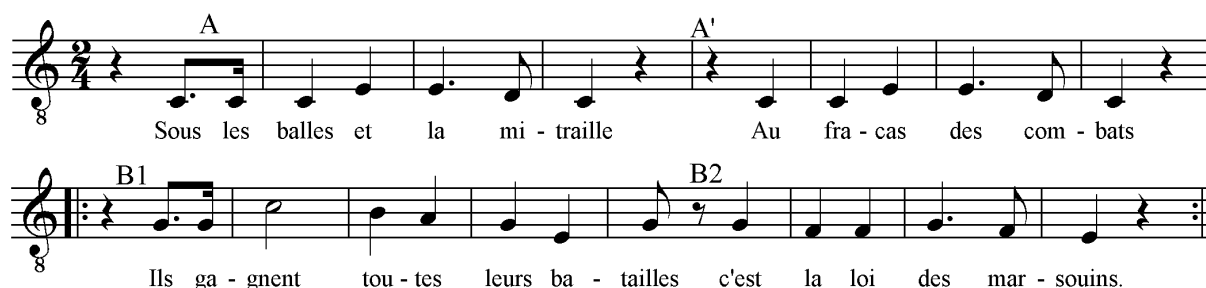
¹⁰² Cf. *infra* chapitre 9.

début du chant. Ces deux derniers vers évoquent aussi la destination du message porté par le texte. Il n'est pas pour le groupe dans sa globalité, mais pour chacun de ses membres.

Au contraire, dans le chant *Dans la brume la rocaille*, la notion de victoire est à la fin de la pièce. Au lieu d'un facteur de motivation, elle est énoncée comme étant le normal accomplissement du travail du marsouin. Elle est considérée, non pas comme un objectif à atteindre, mais comme le fruit des actions menées en amont et évoquées plus avant dans le récit :

Sous les balles et la mitraille,
 Aux fracas des combats,
 Ils gagnent toutes leurs batailles |
 C'est la loi des marsouins. | *bis.*

En outre, la victoire n'est pas associée à la combativité individuelle des militaires, mais à l'action globale du groupe montrée sous un jour réaliste en évoquant l'adversité à laquelle il fait face dans les deux premiers vers de la strophe. Cette construction en opposition du texte est traduite dans la ligne mélodique, elle aussi constituée de deux phrases distinctes :



À l'image de l'infériorité humaine face à la violence des combats correspond la partie mélodique la moins entraînante et à la victoire correspond la ligne musicale montante au caractère déterminé. En effet, le saut de tierce se mue en saut de quarte et la seconde syllabe de « gagnent » est énoncée sur la valeur la plus longue, mais aussi la plus aigüe de la pièce.

Au travers de cette issue favorable, s'exprime l'une des composantes essentielles à la considération de l'unité comme une troupe d'élite : l'excellence au combat. Là encore, la défaite n'est pas envisagée, sans quoi l'impact psychologique du chant, dans le cadre de la formation institutionnelle, serait nul. Bien que n'étant pas traduite par une formule injonctive, cette victoire est rendue impérative par le vers suivant qui l'inscrit dans « la loi » et en fait

l'un des devoirs du marsouin. L'obstination avec laquelle elle doit être atteinte est transcrite par la répétition de ces deux vers. Ainsi présentée, la victoire est, pour le groupe, à la fois une source de confiance dans ses capacités et une exigence à atteindre. Le rôle institutionnel du chant se lit dans la ritualisation qui lui est associée : la détermination dans la marche du défilé doit montrer la détermination à atteindre cette victoire. Là encore, le chant apparaît comme un moyen de formation psychologique des militaires par la ritualité contextuelle dans laquelle s'inscrit la performance.

Associée au sacrifice et à la mort, l'expression du contexte de bataille est chaque fois accompagnée de la nécessité de servir la patrie, comme dans le premier refrain de *Fier marsouin* :

*Ô fier marsouin, toi qui mourras peut-être,
Pour garder à la France sa place au premier rang,
Sois fier d'avoir des amis et des frères
Qui sauraient te venger, fidèles à leur serment.*

Sans référence au groupe, le sacrifice pour son pays est également présent dans le deuxième couplet de *Dans la brume la rocaille*, notamment dans les deux premiers vers avec l'utilisation des mots « France » et « délivrance » :

Tu lutteras pour la France
Et pour sa délivrance.
Tu tomberas un beau matin |
Sur l'un de ses chemins. | *bis*

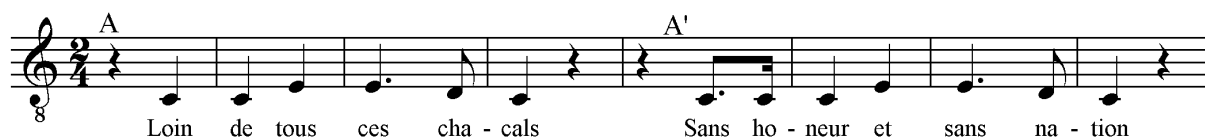
Dans les deux vers suivants, la structure grammaticale est la même. Néanmoins, elle ne peut pas être considérée comme un discours injonctif car le texte fait référence à la mort. Bien qu'envisagée, elle est indépendante de la volonté du militaire. En ce sens, cette phrase, à l'indicatif futur, consiste en un avertissement, une information de ce qui peut arriver et non en un ordre. Cette éventualité n'est pas exprimée au conditionnel. Cela peut permettre aux militaires de mieux l'envisager et contribue à leur conditionnement. En outre, elle est montrée sous un jour positif et comme une extrémité à envisager. Elle ne fait l'objet d'aucune dramatisation et aucun sentiment de tristesse n'est exprimé. Elle est égale à ce qu'ont donné les Anciens, dont il est fait référence dans le quatrième couplet. En ce sens, elle est

minimisée, tout du moins dédramatisée afin d’être mieux apprivoisée. Elle est rapportée à la première partie de la strophe par l’adjectif possessif « ses ». Cette expression renforce l’idée du devoir, pour le militaire, de combattre pour défendre les intérêts de la France. Ainsi, le chant exprime les contraintes de la structuration sociale militaire, par l’usage d’un mode d’énonciation similaire à celui employé dans leur quotidien, tout en accentuant le fait que l’engagement induit le don de soi, pouvant aller jusqu’à la mort. Associé au mode oratoire chanté et à la marche en ordre serré, ce dernier aspect est alors fortement banalisé afin de le rendre acceptable et d’inculquer la notion de persévérance au combat en faisant prévaloir le groupe sur l’individu.

Dans le couplet suivant, le rapport au pays est également évoqué sous le vocable de la « nation » définie précédemment :

Loin de tous ces chacals
 Sans honneur et sans nation,
 Tu garderas ton idéal
 Et toutes nos traditions. *bis*

Par la mise en avant d’un « idéal » et de « traditions », la nation est mise sur un pied d’égalité avec l’honneur. Le texte du chant traduit la définition même de la nation puisque les traditions permettent l’émergence d’une mémoire collective au sein du groupe, avec la représentation des symboles qui la caractérisent ; l’idéal représente les sentiments portés à cette nation et l’honneur gouverne un ensemble d’attitudes jugées conformes pour rester fidèle à un certain état d’esprit. Dans cette partie du chant, le militaire est opposé aux civils, dont le soutien au pays est remis en cause. Ces derniers sont alors considérés comme ne faisant pas partie de la nation et le groupe se singularise par un processus stratégique d’opposition, contrairement au couplet précédent où l’argumentation de l’injonction est positive. Ainsi, la figure du civil, bienveillante lorsqu’elle est associée au passé, dans le premier couplet avec la « bien-aimée », elle est menaçante dans le présent par sa mise en perspective avec une opinion publique effrayée face aux potentiels conflits. Cette opposition des modes de penser civils et militaires est vivement énoncée dans le rapport entre les deux phrases de la mélodie exposées précédemment. La ligne mélodique descendante, associée aux deux premiers vers, illustre le non-investissement d’un peuple, alors considéré sans valeur :



Au lieu de provoquer un arrêt, elle consiste en une respiration qui donne la possibilité d'accentuer le début du vers suivant. Son texte s'ajoute alors à la première formule : en plus de respecter « ton idéal », il faut aussi respecter « nos traditions ». Ici, l'utilisation simultanée de la deuxième personne du singulier et de la première personne du pluriel permet d'intégrer « tu » au groupe représenté par « nous ». Cette association montre que la vie militaire, bien que stéréotypée, est structurée socialement en laissant évoluer conjointement l'« identité personnelle et la conscience collective, ce qui permet d'être différent des autres mais avec les autres »¹⁰³. Cette différence asseoit la solidité du groupe. En même temps, cela illustre le lien entre l'idéal du soldat qui l'a poussé à s'engager et les traditions du groupe qu'il a intégré. La relation d'opposition et de dévalorisation de l'autre est mise en évidence par l'expression d'un lien de cohésion et de particularisation du groupe par l'expression de la dureté du combat. Les faits sont présentés sous un jour positif et héroïque. En ce sens, le chant « fait partie d'un dispositif de valorisation des valeurs viriles : “force”, “courage” [...] »¹⁰⁴. La mélodie symbolise donc, dans cette seconde phrase, une élévation et la possibilité d'un futur satisfaisant aux yeux du groupe.

Ce rapport au collectif est ensuite développé tout au long du quatrième couplet, dont le texte permet, en outre, son inscription d'un point de vue généalogique par une mise en parallèle de son attitude et de celle adoptée avant lui par les Anciens :

¹⁰³ Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep, op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁴ Geneviève Pruvost, « Enquêter sur les policiers », *Terrain*, 48 | 2007, p. 134.

Ancien, toi qui repose,
 Regarde et souviens-toi.
 Nous sommes toujours, je suppose,
 Le creuset des marsouins. | *bis*

Ainsi, le militaire est décrit comme étant différent du citoyen civil mais il n'est pas seul et son groupe, ancré historiquement, l'accompagne dans l'accomplissement de « son idéal ». Le recours à l'Ancien permet non seulement cet ancrage temporel, mais aussi de réitérer l'acceptation d'un éventuel sacrifice. Comme dans *Ni trêve ni pitié*, seuls ces ancêtres sont à même de juger de l'action des marsouins et non les civils évoqués dans le couplet précédent. La valeur héroïque de l'ancêtre, exposée plus avant, dévoile l'étendue de l'engagement dont « l'exigence morale demande à chacun de savoir dépasser son intérêt personnel au profit du bien commun, même si cela peut occasionner quelques désagréments »¹⁰⁵, étant entendu que ces « désagréments » sont considérables et qu'ils ne sont pas comparables avec le « simple accomplissement de son devoir dans des conditions normales »¹⁰⁶, d'où découle la nécessité d'une importante ritualité de la vie militaire.

Les deux derniers vers consistent, en une auto-valorisation du groupe : par le respect d'un « idéal » et des « traditions », ces militaires peuvent considérer qu'ils font partie des Troupes de Marine car ils s'inscrivent dans la lignée tracée par leurs prédécesseurs. Ils sont positionnés comme étant « le creuset des marsouins », nouvelle expression de la solidarité au sein des unités, soutenue par la dynamique de la ligne mélodique :



D'un point de vue individuel, la mise en avant du collectif, dans ces deux derniers couplets, permet l'expression de la solidarité, dans la mesure où l'individu s'y investit et adhère à ses valeurs. La présence du groupe est un élément déterminant pour que le militaire puisse envisager tous les sacrifices qui lui sont demandés car c'est à lui qu'il doit rendre compte de son honneur et de son courage. Les processus de formation font que le soldat s'engage avant tout pour cette entité constituée qui « devient la vraie patrie au nom de

¹⁰⁵ Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ *Ibid.*

laquelle chacun est prêt à tuer ou à mourir. Dans certains cas, l'Idéal national ou l'Idéologie incarnée par le chef politique s'efface presque complètement au profit de la sauvegarde de cette patrie toute proche, et bien plus concrète, riche de la substance vivante des hommes du groupe »¹⁰⁷. Cette unité consiste alors en un substitut symbolique de la patrie par l'entité qu'elle constitue et les valeurs qu'elle porte. Le fait de chanter ce type de récit dans un contexte de cérémonie le rend « socialement actif », selon l'expression de Jean-Pierre Albert, et « tout se passe comme si la mort pour une valeur suffisait à désigner une instance plus haute que la vie et valait pour preuve de sa réalité »¹⁰⁸.

La connaissance préalable des grands traits de l'histoire du groupe est alors nécessaire pour comprendre, non seulement les références faites au colonialisme, mais aussi la revendication d'un passé glorieux. La permanence de ces éléments, dans les « chants de marche », donne une assise historique au groupe auquel les contraintes révélées par le recours au discours injonctif, sont rapportées. Ainsi, elles sont rendues d'autant plus légitimes et d'autant moins négociables qu'elles sont imposées par la régulation interne : celui qui ne les respecte pas en est exclu.

Étant rapporté à la notion d'honneur et étant motivé par les liens affectifs développés au sein des unités, le respect de ces contraintes morales reste le fruit d'une volonté individuelle et ne peut pas être totalement contrôlé. Néanmoins, l'omniprésence du groupe et les questions de respect de l'honneur qu'il soulève, mais également le soutien qu'il peut apporter, favorisent la volonté de mener cet engagement à son aboutissement et permettent l'émergence du courage chez les soldats. Primordial dans l'exercice du métier, le courage n'est pas clairement énoncé mais il sous-tend l'ensemble des règles de conduites évoquées dans les chants, comme dans le second refrain de *Fier marsouin* :

*Ô fier marsouin, toi qui t'instruis pour vaincre,
Tu ne saurais céder et tu ne saurais craindre.
Peuvent couler ta sueur et ton sang,
Continue à marcher en serrant les dents.*

Dans la première partie de la strophe, le courage se rapporte à une force morale acquise avec l'expression « Tu ne saurais céder et tu ne saurais craindre ». Dans les deux derniers vers, il est attaché à la souffrance physique avec l'évocation de la « sueur » et du

¹⁰⁷ Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, op. cit., p. 239.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Albert, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », op. cit., p. 20.

« sang ». L'accomplissement du devoir en dépit de cette souffrance, avec les mots « continue à marcher » et la résignation, traduite dans la formule « en serrant les dents », montrent le soldat comme un homme courageux.

« Cette vertu réside dans l'affrontement d'un ennemi – au sens large du terme – qui est propre à l'agent et qui le menace directement, action qu'il exécute avec fermeté, c'est-à-dire en tenant ferme jusqu'à l'issue du combat, laquelle fermeté ne repose pas sur un savoir technique, mais implique, d'une part, une connaissance du danger que représente l'ennemi, cette dernière produisant la crainte chez l'agent, et d'autre part, une connaissance d'être en train d'agir vertueusement, c'est-à-dire d'accomplir quelque chose de beau, connaissance qui engendre la confiance chez l'agent. »¹⁰⁹

Sans ce courage, le militaire ne peut répondre aux injonctions énoncées dans le reste du chant. Dans le même temps, il peut puiser dans ces valeurs pour l'alimenter.

L'acceptation de la souffrance, exposée dans le premier couplet de *Dans la brume la rocaille* fait également référence à cette notion de courage :

Loin de chez ta bien-aimée,
Marsouin tu souffriras. | *bis*

Toutefois, le sens le plus perceptible de ces vers est ailleurs. Ils font surtout apparaître deux composantes chères aux Troupes de Marine : l'éloignement et la souffrance, qu'elle soit occasionnée par la situation de guerre ou par l'hostilité des conditions de vie. La souffrance du marsouin est mise en opposition avec « la bien-aimée » qui représente alors sa vie antérieure, dans laquelle cette douleur, à la fois physique et psychique, n'avait pas de place.

En définitive, l'appel à l'investissement individuel pour le groupe n'est pas sans retour. Il est appuyé par la promesse d'une communauté bien présente et surtout par des situations considérées comme justifiant cet engagement. « Tu » est lié au groupe par un ensemble d'éléments : le courage, la défense de la patrie, le sacrifice et l'honneur. Il n'est finalement rien d'autre qu'un membre de ce groupe et pour y rester, il n'a d'autre choix que de lui donner de sa personne, ce qui peut le pousser au sacrifice de sa vie. Avec le recours à ces valeurs militaires, la mort est évoquée comme une composante indissociable du combat,

¹⁰⁹ Louise Rodrigue, « La définition du courage dans le *Lachès* et son utilisation », in *L'Apologie*, en ligne : <http://www.unicaen.fr/puc/ecriture/revues/kentron/kentron25/k2506rodrigue.pdf>, p. 136.

dont l'acceptation se fait par la minimisation de sa gravité. Elle est l'éventuel prix à payer mais est présentée comme secondaire par rapport aux enjeux qui la motivent. Cette argumentation facilite l'appropriation du discours injonctif porté par le texte en jouant sur les sentiments pour faire passer les obligations consenties en intégrant volontairement l'institution. En outre, ce type de texte permet au militaire de prendre conscience des conséquences personnelles de son acte d'engagement et de les rendre acceptables.

Dans les pièces jusqu'ici étudiées, l'existence personnelle du soldat est montrée comme subissant de manière plus ou moins profonde l'éventualité de la mort impliquée par cet engagement. Dans *Le volontaire*, pièce en trois couplets de huit vers sans refrain, la vie civile apparaît sous un angle opposé, c'est-à-dire que la relation affective extérieure à l'armée, caractérisée par le rapport à la femme, est dévalorisée au profit de celle se faisant au sein de l'institution. Avant cela, une définition du soldat volontaire est donnée dans la première partie du premier couplet :

The image shows a musical score for a song in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music, each with a vocal line and French lyrics underneath. The staves are labeled A1, A2, A3, and A4. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The first staff (A1) has a '8' below the first measure. The lyrics are: 'Qu'est c'que je suis sur cet - te ter - re? Un homme qui'. The second staff (A2) has a '8' below the first measure. The lyrics are: 'est prêt à mou - rir (prêt à mou - rir). Un homme qu'on ap - pelle vo - lon -'. The third staff (A3) has a '8' below the first measure. The lyrics are: 'tai - re, Qui sait ser - vir et sait mou - rir (et sait mou - rir)'. The fourth staff (A4) has a '8' below the first measure. The lyrics are: 'tai - re, Qui sait ser - vir et sait mou - rir (et sait mou - rir)'. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Ces vers exposent les enjeux de l'engagement volontaire et l'acceptation du risque de mourir pour lui. D'un point de vue formel, l'air présente une structure variée. Chacun des quatre vers se développe sur une formule musicale distincte. A1 et A4 sont marqués par des appuis fréquents sur le degré principal et un ambitus de tierce mineure, ce qui les rend plutôt stables, en corrélation avec les idées textuelles portées, dénuées de verbes d'actions dans les trois couplets. Au contraire, A2 et A3 donnent un sentiment de progression, correspondant à l'usage de verbes d'action dans les formules textuelles, avec un élargissement de l'ambitus supérieur à la quinte dans A2 et à la sixte dans A3. La seconde partie du couplet permet de comprendre les raisons qui ont pu pousser cet homme à volontairement accepter ce risque :

Que m'im - por - te cet - te vi - e? Pour - vu qu'elle serve à mon i -
dée (à mon i - dée). Que m'im - por - tent toutes ces fil - les Que
je n'ai ja - mais su ai - mer (oui su ai - mer)?

Alors que dans les chants exposés jusque-là elles consistent en une pensée idéalisée de dévouement à la nation, ces raisons apparaissent, ici, comme tout à fait rationnelles et résultent du vécu passé de cet homme marqué par la souffrance affective. Tandis que sa vie civile ne lui a pas procuré cette satisfaction attendue, l'armée lui procure, si ce n'est pas un apport sentimental total, du moins une satisfaction idéologique lui permettant d'envisager la mort dans la mesure où cette ligne de pensée semble ne pas pouvoir le décevoir ou lui faire faux bond. Cet état d'assistance mutuelle, principalement associé à la famille, est présenté comme plus fiable au sein de l'institution dans une mise en opposition avec la vie civile. Au-delà de la place accordée à l'apport institutionnel pour l'individu, ce chant est une illustration des difficultés vécues par nombre de militaires qui ne parviennent pas, ou peu, à concilier vie personnelle et vie militaire. En ce sens, il répond aux préoccupations des engagés actuels, pour qui l'investissement militaire ne doit pas, ou peu, entraver la construction d'une vie personnelle, comme analysé dans le second chapitre de ce travail.

Les deux strophes suivantes sont destinées à faire le lien entre la difficile relation de ce volontaire d'un point de vue affectif avec une « fille » et à exposer les raisons de ce choix de préférer servir l'armée que de fonder une relation amoureuse :

Elle était blonde elle était brune
Et puis un jour elle est partie (elle est partie)
En emportant tout derrière elle
Mon cœur, mon chagrin et ma vie (oui ma vie).
Et quand je partirai en guerre
Le cœur triste toujours devant (toujours devant)

Je penserai encore à elle
Avant d'œuvrer pour l'régiment (le régiment).

Oh femme qui est restée fidèle
Écoute ce chant et réfléchis (et réfléchis)
Ne brise pas sur un coup d'tête
Un amour de toute une vie (oui une vie) !
Pense à ce pauvre volontaire
Mort pour se libérer (se libérer),
Pense aussi qu'il était fier
Que c'est une femme qui l'a tué (oui l'a tué).

L'engagement ne représente pas la vie qu'il aurait souhaité, l'homme est sentimentalement « mort » à cause de cette « fille » (« En emportant tout derrière elle / Mon cœur, mon chagrin et ma vie »). En conséquence, il n'a plus rien à perdre et peut s'engager. La mort n'est pas une fatalité malheureuse et triste, comme dans *Loin de chez nous*, ou l'aboutissement d'un sacrifice altruiste pour un idéal, comme dans *J'avais un camarade*, elle est un moyen de donner un sens à une vie dont l'amour a été « brisé sur un coup de tête ». La mort apparaît donc comme une libération de cette souffrance car en partant, la « fille » lui a pris son cœur, « sa fierté », sa virilité que son sacrifice volontaire a permis de reconquérir : « Mort pour se libérer ». Ainsi, l'engagement dans les Troupes de Marine symbolise-t-il la rupture avec une vie passée où l'homme n'a pu exprimer sa masculinité. Cette rupture avec sa relation affective, potentiellement génératrice d'une structure familiale, est compensée par un engagement dans un autre groupe en marge de la société globale, dont il est issu, par son fonctionnement et la totalité de l'engagement qu'il impose. Toutefois, la mort semble, dans ce chant, de moindre importance que l'honneur qu'elle permet de reconquérir.

En conclusion, ces chants traduisent une conception traditionnelle du guerrier, assez éloignée du quotidien du militaire, en dégageant une attitude virile face au danger, associée à son complet dévouement pour ses camarades et sa patrie. Ils montrent également, notamment avec l'emploi du discours injonctif, la verticalité de l'organisation militaire et contribuent ainsi à l'intégration de l'obéissance et de la discipline. En outre, ce mode d'énonciation exprime la volonté dont les hommes doivent faire preuve dans une situation de combat. L'engagé est alors à la fois le sujet du chant et le destinataire de son message. « Les locuteurs

s'adressent à eux-mêmes, par une boucle énonciative qui renforce la clôture et la cohésion du groupe. »¹¹⁰ L'engagement individuel est associé à la notion de communauté dont la solidité passe également par une relation entre les activités futures et celles du passé, créant ainsi une continuité temporelle propice à son équilibre et à sa pérennité. Cette cohésion est mise en perspective dramatique avec la vie civile des militaires, principalement dans leur relation affective avec les femmes, soit par une victimisation de la femme, épouse ou mère, soit par une dévalorisation de la qualité de cette relation jugée non fiable. Malgré l'idéalisation du soldat qu'ils présentent, ces chants, dans leur mode d'énonciation ritualisé mettant en scène le groupe, constituent l'un des vecteurs de conditionnement dont dispose l'institution pour faire intégrer l'état d'esprit qu'elle juge nécessaire à l'accomplissement des missions actuelles.

¹¹⁰ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 221-222.

Chapitre 5

Les « chants des unités » ou l'expression identitaire d'un groupe

Les « chants des unités » sont une subdivision des « chants de marche » dans le sens où leurs contextes d'énonciation et leurs modes d'interprétation sont les mêmes. Ce répertoire réunit tous les « chants régimentaires » ainsi que certains « chants compagnies/escadrons ». Ils se sont généralisés dans l'Armée de Terre dans les années 1980, notamment en réponse à un besoin de valorisation de l'arme face à une France marquée par un antimilitarisme important. Compte tenu de ce climat, ces chants apparaissent comme des « représentations de soi produites et entretenues par les militaires »¹. Toutefois, l'étude des « chants communs » et des « chants des unités » ne pouvait se faire conjointement puisque leurs implications sont différentes, essentiellement parce que les moyens mis en œuvre dans les pièces spécifiques à une seule entité, pour leur valorisation, sont particuliers. De plus, le nom des unités y est systématiquement énoncé, que ce soit directement ou d'une façon détournée comme la devise. En conséquence, ces créations ne peuvent pas être utilisées par d'autres militaires que ceux auxquels elles sont destinées et constituent un élément de distinction. Ce répertoire s'inscrit donc dans une démarche de différenciation identitaire par plusieurs procédés qu'il conviendra d'analyser. Tout d'abord, ceux qui montrent un ensemble d'engagés comme une entité spécifique seront étudiés dans la mesure où « l'expression et la reconnaissance d'une identité collective supposent un langage, un mode de pensée, une organisation, un environnement et un mode de vie qui permettent d'affirmer une différence »². Ensuite, l'importance de l'ancrage temporel dans la construction d'une identité spécifique sera abordée. Avant cela, il importe de préciser brièvement cette vaste notion d'identité qui, dans une acception ethnologique, représente « un principe de cohésion intériorisé par une personne ou un groupe. Elle consiste en un ensemble de caractéristiques partagées par les membres du groupe, qui les identifie au sein du groupe, et les différencie des membres des autres groupes »³. Lorsqu'elle se rapporte à plusieurs personnes, on parle alors d'identité collective. Toutefois, cette dernière n'est pas seulement un modèle d'identification proposé aux membres d'une communauté, elle est également le produit de leur action collective. Aussi, le soldat, par ses actes, contribue à son fonctionnement et à l'application de ce pour quoi l'institution existe. En conséquence, cette

¹ Marie-AnnePaveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 214.

² Armel Dirou, André Thiéblemont (dirs.), « Lieux et objets de mémoire à Saint-Cyr », in *Cultures et logiques militaires*, *op. cit.*, p. 96.

³ Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie*, *op. cit.*, p. 366.

identité collective a une incidence sur l'identité personnelle de chacun, dans la mesure où cette dernière est constituée de deux paramètres qui semblent complémentaires : la similitude avec les autres membres de la communauté autour de laquelle se forment l'identité et le contraste, l'émergence de particularités individuelles. Elle se développe à partir des sentiments, des expériences, du milieu dans lequel la personne évolue. Elle est également influencée par son attache généalogique, son vécu, son histoire, sa culture ou encore son état psychique. Par l'affirmation de son identité, un individu se conforme à un système de valeurs qu'il reconnaît comme sien et qui gouverne ses modes de penser et d'agir.

1. Le groupe comme entité identitaire particulière

Tout comme l'ensemble des « chants de marche », les chants des unités, régiments, escadrons ou compagnies ont pour fonction première d'accompagner le défilé et la cérémonie en étant interprétés en marchant en ordre serré ou au garde-à-vous. De plus, ils peuvent être entonnés lors des repas de corps ou des activités de cohésion. Ils sont des créations originales plus ou moins anciennes dont l'air peut être, en partie ou dans son intégralité, issu d'un timbre. Le quatrième chapitre a permis de démontrer que le chant associé à la marche en ordre serré consiste essentiellement en une revendication de valeurs guerrières. La présence parallèle de pièces spécifiques à certaines troupes explique que ce répertoire commun ne satisfait pas totalement les soldats. Ces derniers veulent mettre en avant leurs particularités afin de légitimer leur existence et de se démarquer des autres. C'est précisément ce désir de différenciation qui motive l'interprétation de ces chants. Cette distinction se fait à la fois par la dénomination du groupe qui sera abordée dans une première partie, et par l'application d'attitudes unificatrices, comme le montrera la seconde partie.



Illustration 29 : Arrivée en chantant d'une unité sur la place d'armes du RICM, 20 janvier 2013 (collection du RICM).

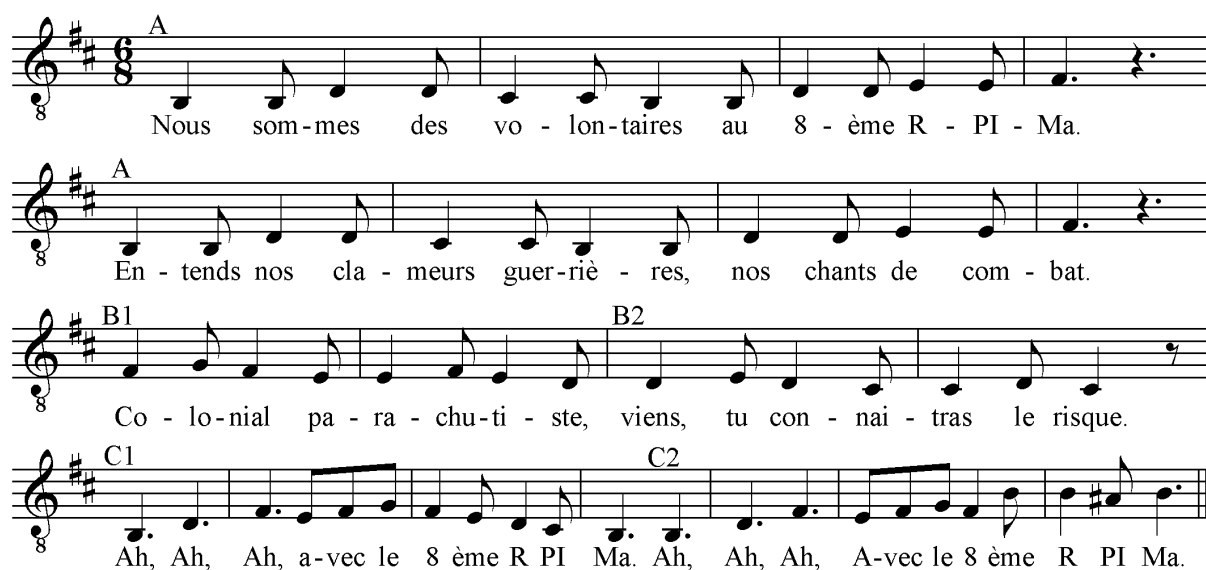
1.1. La dénomination du groupe : un axe central du chant

Parmi les moyens de reconnaissance des unités, dont l'uniformité est l'une des recherches de l'institution, l'interprétation d'un chant spécifique est parmi les plus efficaces, surtout si ce dernier énonce clairement le nom du groupe, comme c'est le cas dans la plupart des chants régimentaires. Cette dénomination ne semble pas stéréotypée, tant du point de vue de la syntaxe, que de sa place dans le chant. Aussi, il importe d'analyser les différents types de formulations qui peuvent être utilisés et comment elles sont insérées dans celui-ci.

De la manière la plus simple, l'ensemble peut être nommé par son acronyme, comme c'est le cas dans le langage militaire courant. Le *Chant du 8^e RPIMa* en est un exemple parmi d'autres, sur lequel il convient de s'attarder, compte tenu de sa spécificité formelle entraînant une importante répétition de cette dénomination. Il est constitué de cinq couplets de quatre vers, dont le dernier est énoncé deux fois et dans lequel est faite la dénomination du groupe. Toutefois, seules les strophes un et trois sont chantées dans la « version courte »⁴, soit la plupart du temps, compte tenu de la durée moyenne des déplacements en ordre serré.

Le premier couplet consiste en une présentation du régiment destinée aux non-membres :

⁴ *Chants et Traditions des Troupes de Marine, op. cit.*, p. 88.



Le premier vers présente l'une des caractéristiques premières du mode de recrutement adopté dans les Troupes de Marine, le volontariat. Dans le second vers, c'est la valeur combattante du régiment qui est mise en évidence, puis, dans le troisième, sa vocation à servir en dehors du territoire métropolitain et sa spécialité aéroportée, auxquelles la notion de risque est associée. Au travers de ces premières phrases, plusieurs éléments fondateurs de l'identité collective du régiment, du point de vue de l'état d'esprit qui anime ses membres, sont exposés et instaurent les premières frontières morales du groupe. L'usage de la première personne du pluriel dans les deux premiers vers entre en opposition avec le pronom « tu » dans le troisième qui montre un rapport avec l'extérieur. Toutefois, cette relation n'est pas hostile. Au contraire, « tu » est invité à rejoindre le 8^e RPIMa, afin de « connaître le risque ». On retrouve ici le rapport à l'aventure comme facteur de motivation à l'exercice du métier. Ainsi, le chant reflète une ouverture de la communauté prête à intégrer de nouveaux membres désireux d'une telle expérience, tout en confirmant un clivage entre « tu » et « nous ». Cette particularisation des activités permet au régiment de « maintenir ou d'acquérir une certaine supériorité par rapport à l'exogroupe sur certaines dimensions »⁵, sans toutefois procéder à une quelconque forme de dénigrement de l'individu non-membre et en laissant à ce dernier la possibilité d'une intégration. La mélodie traduit cette accessibilité avec un sentiment de progression qui se dégage sur les trois premiers vers, le dernier étant marqué, au contraire, par plus d'assise. Son ambitus est relativement restreint. Il n'excède pas l'octave et se limite à la quinte sur les trois premiers vers, ainsi que sur la première interprétation du dernier vers. La mélodie repose sur une alternance de degrés suspensifs et conclusifs. La phrase A, énoncée deux fois, débute sur

⁵ Frédérique Autin, *La théorie de l'identité sociale de Tajfel et Turner*, <http://www.prejuges-stereotypes.net/espaceDocumentaire/autinIdentiteSociale.pdf>, p. 5.

le degré de référence et termine sur le cinquième degré, laissant apparaître une progression de la tension mélodique. La phrase B, dont l'impulsion se fait sur la reprise du cinquième degré, se finit sur le ton principal. Dans chacune de ces deux premières phrases, le rythme ternaire est peu varié avec la présence de seulement deux figures rythmiques, la noire pointée et noire/croche. Cette dernière formule, constituée d'une première partie du temps fort et d'une seconde partie du temps en levée, permet un marquage important de la pulsation et répond à la fonctionnalité du chant militaire. La mélodie se développe dans l'espace sonore marqué par ces bornes et les intervalles n'excèdent pas la tierce. Elle est, dans A, soulignée par une répétition systématique de chaque note. Dans chacune des deux incises de B, les intervalles sont strictement conjoints. Ainsi, on observe une rupture mélodique entre A et B qui soutient le changement dans le discours qui passe d'un propos auto-exhortatif, avec l'usage du « Nous » à un rapport à l'autre, avec l'apparition du « Tu ». Par ailleurs, la progression mélodique qui caractérise B, dans son association au rythme en levée, donne une impression de mouvement correspondant à l'idée textuelle d'engagement.

Dans le dernier vers, le nom du régiment, déjà énoncé au début de la strophe, est réitéré et vient directement compléter le vers précédent en provoquant une association entre l'élément mis en valeur et la dénomination du groupe. Par sa répétition, ce dernier élément peut alors être considéré comme prédominant dans la strophe, ce qui est en accord avec le fait que ce chant régimentaire soit destiné à être interprété lors de défilés et à représenter ce corps. Ce vers revient à la fin de la strophe mais sa répétition n'est pas littérale. Ainsi, son rôle est proche du refrain imbriqué mais sa variabilité ne permet pas de la qualifier ainsi. D'abord « Ah, ah, ah, **avec** le 8^e RPIMa », il devient ensuite « Ah, ah, ah, **a pris** le 8^e RPIMa », puis « Ah, ah, ah, **c'est ça** le 8^e RPIMa » et enfin « Ah, ah, ah, **celui du** 8^e RPIMa ». Compte tenu de cette variabilité, il est plus juste de le considérer comme une clausule mettant en évidence l'identification de ce régiment et impliquant un rapprochement entre tout ce qui est énoncé dans les vers précédents et cette dernière phrase. Par sa répétition, elle devient prédominante sur le reste du texte. Elle commence par trois syllabes non textuelles produisant le même son [a]. S'en dégage ainsi une impression de « bégaiement » retardant volontairement la fin du texte. Associées à la mélodie, montante en tierce du premier au cinquième degré, et à un rythme caractérisé par une succession de noires pointées, en opposition avec le reste du chant où alternent valeurs longues et brèves, ces syllabes sont génératrices d'un sentiment de stagnation qui met en éveil l'attention de l'auditeur. Cette tension accentue aussi l'importance donnée à l'énonciation du nom du régiment qui se termine par ce même phonème [a]. En outre, la répétition de ce dernier vers sur une mélodie, tout d'abord identique, puis changeante

sur la cadence avec un passage à l'octave et l'insertion de la sensible rend manifeste cette redite et confère à ce dernier vers une plus grande importance. Le fait que cette dernière ligne apparaisse de manière légèrement variée, du point de vue textuel, à la fin de chaque couplet en fait le noyau thématique de la pièce. De cette manière, tous les éléments énoncés dans les vers précédant cette formule sont reliés à cette unité, laissant apparaître un processus d'appropriation au sein même du chant. En ce sens, il constitue un matériau destiné à faciliter la construction identitaire de la communauté en offrant « des ressources symboliques »⁶ qui donnent « les repères utiles à l'édification de l'individu dans le tissu social, les modalités de partage des valeurs qui s'offrent à lui et ses choix d'appartenance »⁷. Ainsi, l'intériorisation individuelle du texte est facilitée par l'inscription au nom du groupe d'appartenance. Le phénomène de cohésion, par la revendication d'une identité commune, différente de celle des autres, semble d'autant plus aisé que chacun se rapproche de ceux qui partagent les mêmes références, la reconnaissance personnelle passant par son association à une entité spécifique. Dans ce processus, le chant prend la forme d'une mémoire « collective, c'est-à-dire un ensemble de normes, de référents autour desquels le groupe se constitue, au travers desquels ce même groupe se reconnaît et est reconnu de l'extérieur »⁸ avec ses particularités. La possibilité pour « Tu » de le rejoindre scelle cette relation à l'Autre. Le chant contribue alors à délimiter les « espaces de référence »⁹ de l'unité « comme pôles d'identités collectives et comme marqueurs de frontières de sociabilité »¹⁰. La délimitation de cette frontière se fait à la fois dans une opposition affirmée avec les autres et par la mise en valeur d'attributs particuliers. C'est dans le second couplet que ce marquage est le plus explicite :

Dans un monde sans entrailles où l'on perd le Nord
 Nous livrons une bataille jamais vue encore
 Il est dur d'être fidèle, mais Saint-Michel sous son aile
 Ah, ah, ah, a pris le 8^e RPIMa (*bis*).

On assiste, ici, à une critique du monde dans son ensemble. En dépit de cette dérive générale, le régiment affirme sa volonté de rester « fidèle » à sa ligne de conduite. Le divin est alors cité comme soutien dans cette entreprise.

⁶ Expression empruntée à Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle, op. cit.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ Marlène Belly, « Grignon de Montfort : Dialogue en cantique ou l'oralité au service de la foi », *op. cit.*, p. 72.

⁹ Claire Bidart, « Sociabilité : quelques variables », *op. cit.*, p. 626.

¹⁰ *Ibid.*

« En faisant partager une même vérité et un même but aux hommes, la religion les unit. Ils forment alors un groupe assimilable à une famille, une ethnie, un royaume. [...] L'union se réalise par l'adoption d'un même code comportemental, qu'exige une loi ou une morale, elle-même fondée sur une description spécifique de la réalité et sur une conception particulière du monde. »¹¹

Ainsi, le régiment veut souligner, à la fois sa différence et l'homogénéité de sa pensée. Dans cette démarche, le recours au saint-patron protecteur, « dont le rôle est de guider activement celui qui se met sous sa protection »¹², est fédérateur et facilite l'adoption d'attitudes spécifiques. Dans le quatrième couplet, c'est une croyance laïque qui vient justifier les motivations présumées de ces parachutistes :

Nous avons foi en la France, en son souvenir.
Ses fils ont de la vaillance et savent souffrir,
Et nous montrerons nous-mêmes qu'on sait mourir quand on aime
Ah, ah, ah, avec le 8^e RPIMa.

La croyance n'est plus ici divine, mais patriotique. Tout comme dans les références à la religion, les hommes qui s'engagent au service de la nation sont ses « fils ». Ces « enfants de la France » sont alors prêts au sacrifice ultime et peuvent aller au bout de leur engagement « avec le 8^e RPIMa », ensemble fédérateur d'individualités animées par une même pensée.

Énoncé intégralement dans le chant du 8^e RPIMa, le nom de l'unité apparaît, dans d'autres chants régimentaires et dans la plupart des chants d'escadrons ou de compagnies, sous une forme plus ou moins partielle, comme dans le *Chant du 21^e RIMa*. Cette pièce, d'une facture plus commune dans le répertoire des Troupes de Marine, est composée de deux couplets et d'un refrain détaché de huit vers chacun. Son refrain est central dans l'identification du régiment puisqu'il laisse entendre quatre fois son nom partiel, soit un vers sur deux :

¹¹ Geneviève Vinsonneau, *Identité culturelle, op. cit.*, p. 146.

¹² Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 252.



L'expression « Régiment d'Infanterie » est supprimée, pour ne laisser place qu'à son numéro et à son appartenance aux Troupes de Marine, source de fierté et de particularité. Ainsi, sa structure et sa spécialité sont laissées de côté, sans doute parce qu'elles sont considérées comme implicites et acquises par ses membres. En outre, ces deux éléments ne présentent pas d'enjeu de différenciation par rapport aux autres corps d'armée puisque l'Armée de Terre est dotée de nombreux Régiments d'Infanterie et cette qualification ne constitue pas un élément valorisant pour le groupe. Les trois premières fois, le régiment est nommé « vingt-et-un de Marine » et la quatrième, il est appelé « vingt-et-unième de Marine », pour des raisons de métrique de la mélodie. On voit alors que, tout comme dans le style oral, « la structure métrique entraîne des contraintes dans l'agencement des mots »¹³. L'air est marqué par de nombreuses altérations qui le rendent très instable et relativement difficile à interpréter et à mémoriser. Ainsi, malgré certains lieux communs avec les répertoires de tradition orale, d'autres éléments viennent en opposition avec les caractéristiques des répertoires de chansons civiles. Ce processus montre que les chants militaires « empruntent à d'autres cultures et sont en cela révélateurs des rapports des corps militaires et de leur environnement »¹⁴.

En plus d'être mis en avant par sa répétition, le refrain l'est par sa tension mélodique. À chaque dénomination du régiment, le même type de formule musicale est utilisé. On assiste à une forme de récurrence d'un énoncé dans une strophe, destinée à être répétée aboutissant à une double répétition d'un élément alors central dans le message porté par le chant. Ainsi, une forme de cliché mélodique¹⁵ se dessine sur cette expression, malgré des hauteurs variables et

¹³ Jack Goody, *La raison graphique...*, op. cit., p. 206.

¹⁴ André Thiéblemont (dir.) « Le fait culturel militaire : premiers repérages », in *Culture et logique militaire*, op. cit., p. 20.

¹⁵ Malgré le recours à la notion de cliché, ce chant est bien loin de la facture des chansons de tradition orale et montre une composition relativement complexe, dans laquelle la facilité de mémorisation n'a pas été la

quelques légères variations. Les autres vers de la strophe présentent les caractéristiques morales principales de ces marsouins, à savoir la croyance du bien-fondé de leur action, la cohésion, le volontariat d'engagement et la disponibilité pour servir la France. En plus de clamer l'appartenance groupale des chanteurs, ce refrain condense donc les principales composantes de l'identité collective qu'ils revendiquent. Par ce biais, on a une appropriation de certaines valeurs militaires, bien que l'on retrouve l'expression de ces mêmes attitudes dans les chants communs du répertoire de marche au pas cadencé. Cette singularisation du groupe permet à ses membres une identification plus facile et une cohésion plus importante, comme le souhaite l'institution. En outre, l'expression de soldats soudés, volontaires et prêts à aller combattre est en parfaite corrélation avec le concept du défilé en ordre serré puisque ce dernier est voué à montrer la force d'une unité militaire, aussi bien physique que psychologique, sa cohésion avec la synchronisation des mouvements de chacun et son volontarisme par sa mise en mouvement. En ce sens, le chant vient renforcer le sens du défilé dans la mesure où il constitue « une pièce “destinée à impressionner l'auditoire” »¹⁶. Loin de marquer une différenciation, ce chant montre alors une appropriation du discours institutionnel qui va favoriser son assimilation par les militaires.

Bien qu'incomplète, la formulation partielle du nom du régiment, telle qu'elle est inscrite dans le *Chant du 21^e RIMa* facilite le repérage du corps auquel il est fait référence. Au contraire, dans certaines autres pièces, la dénomination est nettement plus évasive et ne donne pas la possibilité d'identifier l'unité chantante car seul leur numéro est énoncé. C'est le cas du *Chant du 5^e RIAOM*, dans le refrain duquel est inscrit « le “5” fier et fort »¹⁷ ou le *Chant du 6^e RPIMa*¹⁸ dont le refrain débute par l'expression « Para du 6 ». Là encore, cette nomination se fait dans le refrain. On retrouve ce principe de désignation uniquement par un numéro dans certains chants d'escadrons ou de compagnies. Même si elle est le plus souvent insérée au refrain, cette désignation se fait, dans certaines pièces, dans un ou plusieurs couplets, quelle que soit la forme de celle-ci. Par exemple, dans le chant du 3^e escadron du RICM, *Belo ya mama*¹⁹, le nom de l'unité est énoncé sur le premier vers « C'est le coq du 3 » et ne revient

préoccupation première. Elle fait plutôt penser à l'esthétique des marches de fanfare militaire dont il faudrait faire une analyse comparative pour affirmer l'hypothèse d'une telle inspiration.

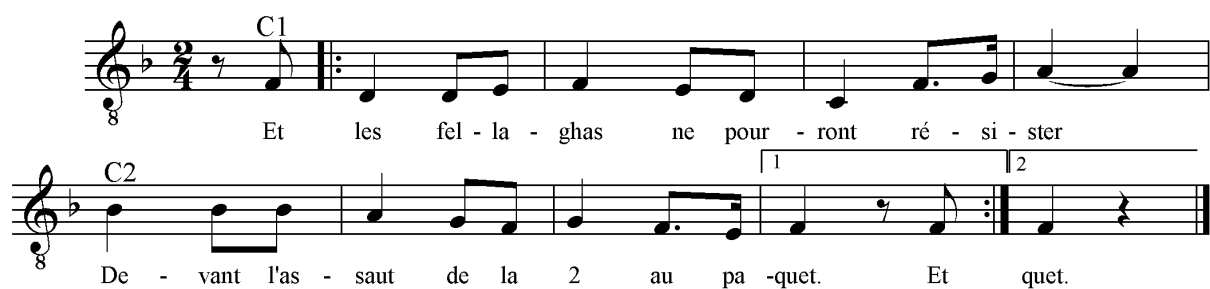
¹⁶ Michel Pigenet, Danielle Tartakowsky, « Les marches en France aux XIX^e et XX^e siècles : récurrence et métamorphose d'une démonstration collective », *Le Mouvement Social*, 2003/1, n° 202, p. 69.

¹⁷ L'enquête auprès de plusieurs militaires ayant séjourné en mission de longue durée à Djibouti, base du 5^e RIAOM n'a pas permis de recueillir une version sonore de ce chant qui leur était inconnu et qui, selon leurs dires, n'est plus interprété.

¹⁸ Le 6^e RPIMa a été dissout en 1998, dans le cadre de la professionnalisation des armées. L'enquête n'a pas permis de recueillir une version sonore de ce chant.

¹⁹ Cf. *infra* chapitre 5.1.2. pour l'analyse de ce chant.

La deuxième dénomination de la compagnie se fait dans le dernier couplet, également composé de quatre vers alternativement de onze et dix vers. Contrairement au second couplet où les quatre vers sont dotés d'un texte différent, celui-ci n'est constitué que de deux vers exprimés deux fois afin de préserver l'équilibre entre les deux entités mélodiques du chant :



Cette répétition permet d'entendre une fois de plus le nom partiel de l'unité chantante qui devient prédominante malgré l'absence de refrain, compte tenu de sa répétition au début et à la fin du chant. En outre, la mise en avant de la compagnie par sa devise « la 2 au paquet ». Le fait de la nommer ainsi, plutôt que de dire « la 2^e compagnie du 3^e RPIMa », lui confère une plus grande importance car la devise lui donne une existence propre, non rattachée à une entité supérieure. Elle constitue une représentation symbolique de l'identité du groupe et est un reflet emblématique de son vécu. C'est un moyen d'affirmation de l'existence de la compagnie comme entité indépendante.

« L'adoption d'une devise a le plus souvent eu pour objectif ou résultat d'une part de constituer un signe distinctif de la personne ou de l'entité qui la fait sienne, d'autre part, d'indiquer par quelques idées-forces les principes ou les qualités censées à la fois caractériser et guider l'action de ceux-là mêmes qui s'en prévalent. »²⁰

En ce sens, la devise est porteuse d'un message particulier et son insertion à un chant interprété dans des circonstances ritualisées renforce sa portée identitaire. Le chant est à la fois une représentation symbolique de la compagnie et le vecteur de transmission de ses caractéristiques. Il apparaît comme un outil institutionnel non négligeable dans la diffusion des attitudes et des savoir-faire fondateurs de l'identité collective d'un ensemble défini d'engagés.

En définitive, que ce soit dans les couplets ou dans le refrain, la dénomination des unités chantantes est faite de telle sorte qu'elle favorise l'appropriation du message dit conjointement, tout en permettant une identification plus facile. Dans un contexte de défilé ou de cérémonie, cette valorisation identitaire énoncée simultanément à la mise en mouvement des militaires revêt toute son importance. Il existe un lien essentiel entre ce que le spectateur

²⁰ Michel Borgetto, *La devise « Liberté, égalité, fraternité »*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 1997, p. 5.

voit et ce qu'il entend. Ainsi, « à la communication poétique orale, correspond [...] une situation d'écoute »²¹ spécifique qui influe sur les normes compositionnelles de ces chants. Associés à des contextes précis en y prenant une place structurante et signifiante, ils ont un aspect fonctionnel. Le chant ôte l'anonymat des militaires qui se déplacent et leur permet de s'attribuer une spécificité qui va à l'encontre de l'uniformité souhaitée par les autorités de l'Armée de Terre. Ainsi, combinée à la marche en ordre serré, l'action de chanter en chœur contribue à « une visibilité [d'un régiment, d'un escadron ou d'une compagnie,] qui conditionne largement la portée de l'action, à signifier l'unité du collectif »²². Toutefois, l'identification du groupe, c'est-à-dire sa dénomination la plus précise possible, ne suffit pas à véhiculer son identité qui apparaît comme la mise en avant d'aptitudes particulières. Tout en marquant tous deux l'importance de leur existence pour servir les intérêts du pays, le 21^e RIMa revendique le sacrifice de ses hommes, tandis que le 8^e RPIMa s'identifie au courage et à la prise de risque. Cette particularisation du régiment est nécessaire à son existence et favorise son esprit de corps, notion jugée indispensable dans le milieu militaire.

1.2. *Entre unité et uniformité*

La différenciation du groupe jugée utile à sa valorisation identitaire, passe par sa dénomination et son association à certaines valeurs, mais aussi par la mise en évidence d'une complète unité, voire d'une uniformité. En effet, pour revendiquer une identité collective, tous les membres du groupe doivent adhérer aux mêmes modes de penser et d'agir. Dans les analyses précédentes, il est apparu que la valorisation des particularités d'un ensemble d'engagés, par rapport aux autres, se fait le plus souvent par l'usage du « Nous » communautaire, excluant implicitement le « Eux », étranger. Dans *Belo ya mama*, elle passe par une singularisation de l'escadron, c'est-à-dire qu'il est considéré comme une entité en plus d'être un ensemble d'individus partageant des références communes.

Le premier couplet, consacré à la dénomination de l'unité, est conjugué à la troisième personne du singulier :



²¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1983, p. 147.

²² Michel Pigenet, Danielle Tartakowsky, « Les marches en France aux XIX^e et XX^e siècles... », *op. cit.*, p. 79.

Le premier et le troisième vers montrent l'appartenance du chant à une seule unité dont la connaissance préalable est indispensable pour pouvoir déterminer avec précision qu'elle est le troisième escadron du RICM. En effet, elle n'est désignée que par son numéro et par sa mascotte, généralement inconnue des personnes non familières du régiment. Initialement le reflet d'un état esprit et d'un caractère particuliers, l'animal faisant office de mascotte impose une certaine morale et des attitudes précises. Il donne des renseignements sur la ligne de conduite de ces militaires et constitue ainsi un moyen d'affirmation d'une identité. Il ressort du second et du quatrième vers que cet escadron est censée permettre un engagement en première ligne lors d'un combat, donnant ainsi un autre élément utile à son inscription identitaire. Cette composante n'est pas sous-entendue par la référence au coq mais elle semble tout de même fondamentale puisqu'elle est intercalée avec sa dénomination, établissant un lien direct entre cette notion et l'escadron. D'un point de vue musical, « Trois » est mis en évidence en étant sur la fin de l'incise en valeur plus longue et sur la borne supérieure de l'ambitus. Les vers 1 et 3 sont martelés avec un rythme en croches régulières tandis que les vers 2 et 4 sont plus fluides avec un rythme en croche pointée double qui procure plutôt un sentiment de mouvement, en accord avec le texte caractérisé par des verbes d'action. Ce mode d'écriture montre l'existence du groupe comme supérieure à celle de ses membres qui sont alors réduits au rôle de vecteur de la réalisation d'une identité collective. Ainsi, « chaque personne devient une part d'un tout organisé et se fond en lui pour ne plus faire qu'un »²³ et c'est principalement par la revendication d'actions communes que cette fonte de l'individu dans une entité soudée s'opère. En ce sens, on trouve, dans le cinquième couplet, à la fois la troisième personne du singulier désignant l'unité dans son ensemble et la première personne du pluriel relative à ses membres :

En l'honneur des nôtres (Hei !)

Tombés à Bouaké

Droit sur Abidjan (Hei !)

Le trois a foncé.

Cette synthèse laisse entrevoir la notion de communauté. Elle place également la cohésion comme fondatrice de son existence. En effet, le fait d'exprimer la mise en

²³ Johann-Gottlieb Fichte, *The science of Rights*, trad. en anglais par A. E. Kroeger, Londres, Trubnor & Co., 1889, p. 228, cité par Barbara Ehrenreich, *Le sacre de la guerre, Essai sur les passions du sang*, op. cit., p. 223.

mouvement des militaires du « trois », au travers du nom de leur unité, montre que cette dernière est soudée par une importante cohésion, au point que ses membres ne sont pas différenciés. « Les nôtres » désignent ici les soldats tombés lors de l'attaque faite sur le camp français de Bouaké le 6 novembre 2004. Cet événement est alors présenté comme fondateur de l'identité de l'escadron qui se définit comme celui ayant vengé et honoré la mort des hommes tombés à Bouaké. D'une manière générale, ce type d'expression est réservé au cercle familial. En ce sens, ce chant constitue un autre exemple de l'usage de « métaphores familiales [...] dans le discours des militaires. [...] À l'image de la famille, l'armée est synonyme de liens stables et solides, garantissant une protection et une écoute constantes. Il y a d'ailleurs souvent un attachement affectif à son régiment, à son unité »²⁴. Cet aspect affectif est un facteur essentiel dans le développement identitaire d'un groupe. C'est parce que les hommes ressentent cet attachement, qui passe en partie par la revendication de particularités communes, que l'unité existe en tant que telle et qu'elle peut mettre en avant une identité collective, notamment fondée sur des événements particuliers. Cet affect est ici lié à la notion d'honneur qu'il convient alors de défendre. En effet, « laisser un affront invengé équivaut à laisser son honneur en état de profanation, ce qui équivaut à une lâcheté. [...] Les intentions jouent cependant un rôle déterminant dans la formation de l'honneur. »²⁵ Ce rapport à l'honneur collectif vient renforcer, à la fois, la cohésion, mais aussi l'identité collective de l'escadron en permettant la valorisation de ses règles morales. Dans le même temps, c'est parce qu'il s'identifie à ces événements que l'engagé ressent le devoir de les honorer par l'adoption d'un comportement prescrit. La réponse à l'affront ennemi se traduit, ici, par la « descente sur Abidjan »²⁶. Le nom de cette ville devient alors « un véritable lieu de culture et de mémoire »²⁷, qui donne au récit un réalisme presque palpable et renforce la portée significative de son discours. Il vient asseoir la revendication identitaire de l'escadron par « la persistance de souvenirs communs à l'intérieur d'un groupe »²⁸. Le fait que l'interprétation du chant se fasse dans un espace ritualisé procure, par ailleurs, un « environnement favorable »²⁹ au travail mémoriel des « marsouins du 3 ». Ce couplet montre aussi l'actualisation des références historiques. Plus elles sont récentes, plus elles ont un impact important sur le sentiment d'attachement et, en conséquence, sur l'identification de l'engagé au récit chanté.

²⁴ Jean-Vincent Pfirsch (dir.), *Cinq ans après, que sont devenus les engagés volontaires de l'armée de terre ?*, Étude cohorte, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), octobre 2003, p. 17.

²⁵ Julian Pitt-Rivers, *Anthropologie de l'honneur*, op. cit., p. 25.

²⁶ C'est ainsi que l'armée a nommé cette action.

²⁷ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », op. cit., p. 252.

²⁸ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 73.

²⁹ *Ibid.*

Dans le second et dans le troisième couplets, on retrouve l'usage de la première personne du pluriel, marqueur de cohésion déjà observé ci-avant :

Libreville Bangui (Hei !)

Les coqs en avant,

Sarajevo, ailleurs (Hei !)

Sommes toujours devant.

De retour à Vannes (Hei !)

La joie de revoir

Merci notre belle ville (Hei !)

De nous recevoir.

Bien que n'étant pas ouvertement mis en opposition avec « eux », un clivage avec l'extérieur du groupe se remarque. Il passe par l'expression d'une supériorité, notamment dans le deuxième couplet par l'expression « Sommes toujours devant », induisant que les autres sont derrière et, en conséquence, que leur valeur guerrière est moindre. Dans ces deux couplets, l'action collective comme vecteur de la construction de l'entité groupale est mise en avant.

En définitive, la pièce est marquée par l'usage de la troisième personne du singulier, de la première et de la troisième personne du pluriel. Ce mélange de genres et de nombres accentue la prédominance de l'identité collective sur l'identité individuelle, sans masquer l'importance de l'action commune de chaque individu d'un même ensemble pour mener à son existence propre. En ce sens, l'identité groupale est largement dépendante de la cohésion de ses membres, mais aussi de leur même état d'esprit considéré comme spécifique. Certains chants valorisent ce besoin d'uniformité interne à l'unité pour qu'elle puisse se démarquer des autres, comme c'est le cas du *Chant du 3^e RPIMa* constitué de trois couplets³⁰ de six vers et d'un refrain détaché de quatre vers. La mise en évidence des spécificités du régiment passe, ici, par la possibilité d'intégrer de nouveaux militaires, à la condition qu'ils répondent positivement à l'exigence de certaines attitudes :

³⁰ Seuls les deux premiers couplets seront ici abordés, le troisième traitant peu l'importance de l'unité et de l'uniformité du groupe.



Tout ce couplet est construit sur l'hypothèse que « tu », c'est-à-dire la personne extérieure au régiment, présente, avant son engagement, une certaine conformité avec les attentes et les normes du groupe. Ainsi, malgré son ouverture affichée, la possibilité d'incorporer ce régiment est réservée aux engagés répondant positivement à ces conditions jugées nécessaires pour que se réalise son intégration. L'esprit volontariste, qui ressort de l'expression « si tu crois », signe d'une grande conviction dans ses agissements, est soutenu d'un point de vue mélodique. Les phrases sont associées à des courbes ascendantes, débutant sur un rythme pointé, suivi d'une succession de noires et terminées par un silence. Ces deux derniers éléments rythmiques soutiennent l'accentuation de chaque syllabe, et, en conséquence, une mise en évidence du déterminisme porté par le texte. La rupture, à la fin de chacune des deux premières incises, les rend closes et leur texte non négociable, malgré des assises sur des degrés suspensifs et l'absence d'une résolution de tension vers un repos dans l'organisation mélodique, rendant difficile l'affirmation d'une inscription tonale de la pièce. Le vers « Prends ton sac et viens sauter » ressemble à une invitation à rejoindre cette entité pour celui se reconnaissant dans les vers précédents, tout en énonçant l'affirmation d'une spécificité fondamentale à sa différenciation identitaire, son appartenance aux troupes aéroportées. Elle est valorisée par la mélodie qui atteint la borne supérieure de son ambitus, (*do* dans la transcription faite), répété trois fois, à l'issue d'une montée en tierces sur l'accord du premier degré (*fa* dans la transcription faite). S'ensuit un retour conjoint vers la tierce inférieure comme cadence mélodique à la phrase, suivie d'un silence. Par cette formule, le régiment se situe comme un élément d'un ensemble plus vaste, duquel découle une influence identitaire importante. On voit alors se dessiner l'organisation institutionnelle en « espaces de référence emboîtés [...] comme pôles d'*identité collective* et comme marqueurs de frontières de sociabilité »³¹. Le groupe s'inscrit, non pas dans les Troupes de Marine, comme attendu, mais comme parachutiste ce qui confirme que les militaires des régiments aéroportés affichent leur spécificité avant de se rattacher à leur arme. Ce n'est pas étonnant au vu de leur histoire

³¹ Claire Bidart, « Sociabilité : quelques variables », *op. cit.*, p. 626.

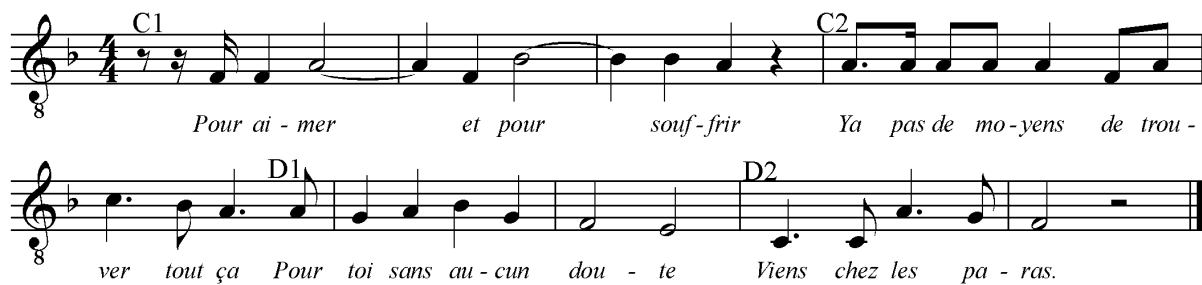
qui ne débute qu'à la Seconde Guerre mondiale. La création tardive de ces troupes fait qu'elles ont moins subi l'empreinte historique de l'arme. Par ailleurs, le sceau de la spécialité parachutiste est plus important que la filiation aux Troupes de Marine, probablement du fait des valeurs qui lui sont attribuées et de sa notoriété guerrière prestigieuse. On trouve cette suprématie de la spécialité sur l'arme dans plusieurs symboles, sans pour autant que cette dernière soit occultée, comme le confirme l'expression « Para-colo » qu'ils utilisent pour se désigner. Cette distinction étant visible sur leur uniforme puisqu'au lieu des couvre-chefs décrits précédemment, le képi et le béret bleu marine, ils portent toujours le béret amarante, à l'instar de tous les parachutistes. Sur ce béret, leur insigne représente le dextrochère emplumé serrant le glaive, symbole des troupes aéroportées, sur l'ancre d'or encablée, symbole des Troupes de Marine, et non l'inverse. Ces éléments font qu'au premier abord, c'est leur qualité de parachutistes qui est la plus visible, bien que leur inclusion au sein des Troupes de Marine soit essentielle dans leur construction identitaire fondée sur une revendication d'être « l'élite de l'élite ». La référence aux Troupes de Marine leur permet principalement de se différencier par rapport aux autres unités aéroportées et la référence parachutiste fait d'eux des marsouins pas comme les autres. Ainsi, cette double revendication confère à l'unité une identité particulière.

La seconde partie du couplet consiste en une projection dans le futur pour l'individu extérieur, dans l'éventualité où il intégrerait le régiment. Cette incorporation est tout d'abord traduite dans l'expression « Avec nous ». La mélodie, constituée de trois noires, une par syllabe, toutes sur le même ton, marque un appui de cette première partie de la phrase et valorise l'importance de cette communauté et de sa cohésion, mais aussi de l'état d'esprit qui construit son identité. Celle-ci est symbolisée par la déclamation de sa devise, « être et durer »³², à la fin de la strophe. Par son association avec la projection dans le futur, « Tu pourras », cette devise laisse entrevoir la possibilité d'une intégration complète du nouvel engagé à la condition qu'il réponde aux volontés du régiment. Dans ce texte, apparaît une régulation interne au groupe de ces prescriptions, par un mode d'expression du « nous » vers le « tu ». Il montre également l'influence de l'institution qui fait en sorte que « chacun adopte spontanément le comportement. [...] Non seulement la contrainte institutionnelle devient invisible, indiscernable, insoupçonnable, mais encore elle s'exerce de manière permanente,

³² Cette devise a été attribuée au 3^e RPIMa par le lieutenant-colonel Bigeard, son chef de corps, alors que cette unité était encore 3^e RPC.

continue et quasi automatique »³³. En ce sens, l'engagé fait sienne les composantes de l'identité collective du groupe, ce qui l'autorise ensuite à les revendiquer.

L'ouverture du régiment à de nouveaux membres se poursuit dans le refrain qui affiche une volonté de recrutement par une tournure usant de formules à l'infinitif et à l'impératif présent, sans pour autant être comparable au mode injonctif analysé dans le quatrième chapitre :



L'importance de se conformer à des attitudes précises est également exprimée. Elles sont valorisées et renforcent la particularisation de l'unité nécessaire à sa revendication identitaire. Dans le même temps, de ces vers découle une délimitation des frontières du groupe de la part de ses membres. Le chant inscrit donc ces derniers dans une relation à l'autre qui permet la revendication identitaire à l'échelle communautaire puisque « l'identité est dépendante à la fois de la conscience de soi et de la reconnaissance par autrui, quelle que soient les affiliations des uns et des autres. La reconnaissance se négocie non seulement avec ceux qui partagent les mêmes valeurs, les mêmes visions du monde, mais avec l'ensemble de la collectivité dans laquelle nous vivons »³⁴. Ainsi, en plus de résulter de l'adoption et de la prise de conscience d'un mode de vie particulier, l'identité du régiment passe aussi par sa reconnaissance de la part des non-membres, cette dernière étant sollicitée par ces vers et par leur interprétation en contexte ritualisé où l'unité est justement confrontée aux autres et « instruite "par le regard de l'autre" »³⁵, tout en étant « produite dans le mouvement »³⁶. Dans le même temps, la mise en évidence des fondements identitaires de cet ensemble de soldats se poursuit. Le dernier vers montre sa réaffirmation identitaire avec une certaine ouverture, au nom, non pas du régiment, mais de l'ensemble des « paras ». La composante « paras » est soutenue musicalement car c'est la seule incise qui est marquée par une tension suivie d'un

³³ Jacques Chevallier, « Identité, organisation, institution », in CRISPA (Centre de Relations Internationales et de Science Politique Amiens), CURAPP (Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie), *L'Identité politique*, Paris, PUF, 1994, p. 243.

³⁴ Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dirs.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op. cit., p. 157.

³⁵ Pierre Alphanéry, Martine Bergues, « Territoires en question : pratiques des lieux, usages d'un mot », op. cit., p. 11.

³⁶ *Ibid.*

repos mélodique avec un début sur le cinquième degré et une fin sur le degré de référence. Il est à noter qu'aucune autre formule ne se termine sur le premier degré. Tout comme dans le premier couplet, cette référence inscrit les marsouins dans une entité plus vaste.

L'unité du groupe, malgré sa perméabilité avec l'extérieur, est à nouveau affirmée dans le second couplet qui exprime, non pas la possible incorporation de nouveaux venus, mais l'ambivalence de l'individu entre son appartenance groupale et ses relations extérieures, notamment familiales :

Si tu retournes au pays
Si tu vas revoir ta mie,
Pour nous tu lui conteras
Nos chants, nos cris, nos combats,
Mais qu'elle t'attende ou qu'elle t'oublie
Pense à ceux qui sont là-bas.

Le dernier vers révèle l'impossibilité, pour le militaire, de rompre avec l'institution, même lorsqu'il n'est pas en service. Il met également en évidence le besoin d'un lien familial extérieur et le besoin de partager les aspects valorisants de l'expérience guerrière vécue puisqu'il est demandé à celui qui rentre de « conter » son expérience à ces relations extérieures. En outre, on retrouve dans le cinquième vers l'expression des difficultés de concilier vie militaire et vie conjugale³⁷. L'association de ces deux vers appuie l'indéfectibilité de la relation du soldat au régiment, auquel il restera lié quelles que soient les circonstances, heureuses ou malheureuses, cette certitude étant bien moindre en ce qui concerne « la Mie ». Le passage du premier au second couplet fait paraître une nécessaire uniformité pour obtenir une cohésion entre les militaires. La dévalorisation des relations avec des non-membres, en les montrant peu fiables, constitue également une stratégie de renforcement de l'identité positive du groupe.

Contrairement aux chants faisant usage de l'injonction³⁸, la seconde personne du singulier représente, ici, une personne extérieure, susceptible de rejoindre l'unité. L'hypothèse qu'elle réponde à ses attentes transparait avec l'usage de la conjonction « si ». Le chant laisse voir alors la perméabilité voulue des frontières de la communauté, bien qu'elle ne soit pas

³⁷ Cf. *infra* chapitre 7 pour l'analyse de cette problématique.

³⁸ Outre certains chants de marches communs, plusieurs chants régimentaires font usage du mode injonctif : le *Chant du 2^e RPIMa*, le *Chant du 21^e RIMa*, le *Chant du 2^e RIMa*.

totale et qu'elle soit soumise à une conformité des engagés aux valeurs fondatrices de son identité collective.

En ce sens, les chants d'unité transcrivent la suprématie de l'ensemble sur l'individu dans l'organisation institutionnelle, sans dissimuler l'importance de l'implication individuelle au nom du groupe, et l'ouverture dont elle fait preuve, dans une optique de recrutement, sans quoi elle serait vouée à disparaître. Même si elle n'est pas centrale, la thématique de la cohésion est largement exploitée, non pas dans la valorisation de son intérêt pour les militaires dans leur individualité, mais dans son importance pour le maintien existentiel et identitaire d'une entité militaire, sans pour autant que les liens avec l'extérieur, tels que les relations familiales, soient niées.

2. Inscription dans une temporalité

L'inscription historique d'un groupe est un élément important dans la constitution et la revendication de son identité. Elle est possible grâce à un travail de mémoire positive d'événements porteurs de sens. Ainsi, « le passé est appelé à cautionner l'idée que l'on se fait et veut donner de soi-même. Parmi d'autres dimensions de l'identité (physique, psychisme, statut social), les “racines” ne sont évidemment pas étrangères à l'exercice de ces choix »³⁹. Elles permettent de justifier l'organisation sociale du groupe, mais aussi ses facultés de réflexion et d'action. En outre, ce rapport à l'antériorité confère au groupe une légitimité quant à sa position actuelle et donne une base stable à ses orientations idéologiques. Cette relation à la temporalité est donc une composante majeure des chants d'unités, soit par la valorisation d'une filiation, au travers de récits de combats emblématiques, soit par le développement de ses implications.

2.1. *Le rapport à la filiation du groupe comme outil de revendication identitaire*

Dans les chants communs, abordés dans le quatrième chapitre, les valeurs militaires sont appuyées historiquement grâce à la figure emblématique de l'Ancien. De ce procédé résulte une indétermination des conflits passés. Il permet à chacun de laisser libre cours à son imagination et tous les marsouins peuvent se reconnaître dans le contenu de ces textes. Dans les chants des unités, on assiste à un resserrement de la description historique autour du passé

³⁹ Sylvie Sagnes, « Cultiver ses racines », *Ethnologie française*, 2004/1, vol. 34, p. 34.

propre à une seule entité, bien qu'il soit inévitablement en lien avec un contexte plus vaste. Ainsi, certains faits emblématiques antérieurs sont nommés et tous ne peuvent s'y référer. Cette précision donne la possibilité d'asseoir temporellement le groupe au travers d'événements considérés comme symboliques mais aussi de le différencier des autres. Le chant devient alors un moyen d'ancrage historique favorisant l'affirmation identitaire, comme dans le nouveau *Chant du 1^{er} RIMa*⁴⁰ et dans le *Chant du 2^e RIMa*.

Le nouveau *Chant du 1^{er} RIMa* est formé de quatre couplets de huit vers et d'un refrain détaché de quatre vers. Les trois premiers couplets sont centrés sur le passé du régiment. Ils présentent les événements qui l'ont marqué, de sa naissance à nos jours. La première strophe évoque la constitution des Troupes de Marine, qui coïncide avec celle du 1^{er} RIMa, premier régiment constitué de l'arme :

A1 A2
Fli - bus - tiers é - pris de li - ber - té, Ma - te - lots sol - dats a - ven - tu - riers,

B1 B2
Sous un même dra - peau ras - sem - blés Les Trou - pes de Ma - rine é - taient nées.

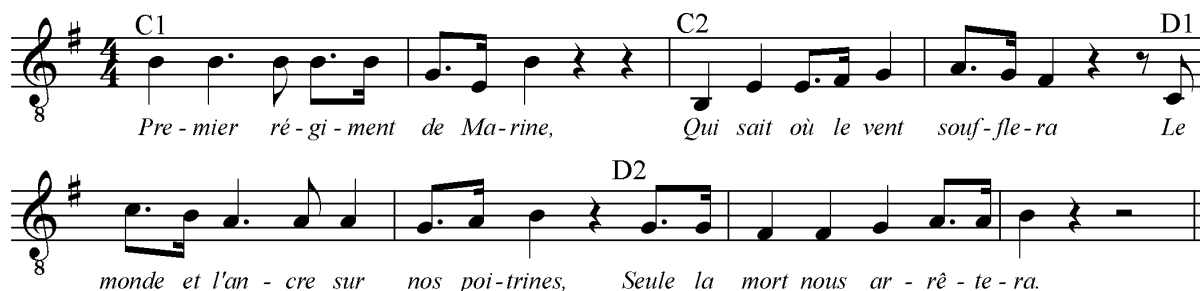
A1 A2
De la Chine aux pla - teaux du Me - xique De Ly - bie aux îles de la Bal - tique,

B1' B2
Sur les cinq con - ti - nents ils vain - quirent et tail - lèrent à la France un Em - pire.

Les quatre premiers vers montrent les raisons de la grande polyvalence des Troupes de Marine. Constituées avec des troupes de toutes les spécialités, depuis leurs origines jusqu'à nos jours, elles sont ici unifiées sous le symbole du drapeau commun, bien que celui-ci n'existe pas. Dans la seconde partie du couplet, les fondements historiques de leur vocation à servir en dehors de la métropole sont mis en évidence. Dans ce dernier couplet, ils sont valorisés par leur impact sur la nation qui en est sortie grandie du point de vue de son influence internationale. Jusqu'ici, le chant pouvait être approprié par n'importe quel soldat

⁴⁰ Le 1^{er} RIMa a créé un nouveau chant régimentaire. Sa composition a débuté en 2010 mais c'est en octobre 2011 qu'il a été officiellement adopté par le régiment. Il interprétait avant le chant *Seule la mort les arrête*, adaptation de la *Marche des parachutistes français*, dont le régiment a adopté la devise « Qui ose... Gagne ».

des Troupes de Marine puisqu'à aucun moment, il n'est fait référence au régiment. Cette genèse justifie l'ensemble des notions abordées dans la suite du chant, notamment pour ce qui est de la légitimité du 1^e RIMa à être projeté sur des théâtres d'opérations extérieurs, comme c'est évoqué dans le refrain :



Tout comme dans le *Chant du 21^e RIMa*, la dénomination du régiment est incomplète. Le second vers, « Qui sait où le vent soufflera », montre l'attente d'une nouvelle mission, quelle qu'en soit sa localisation. Il est justifié, dans le troisième vers, par « Le monde et l'ancre » qui réaffirme sa vocation à servir sur n'importe quel point du globe. Cette expression, intercalée entre les deux vers consacrés à une mise en situation dans le futur, résume également l'histoire de ce corps qui semble alors légitimer un tel désir de projection. Le fait qu'ils soient « sur nos poitrines » laisse apparaître un rapport au cœur. En ce sens, un lien entre l'affect du militaire et son unité d'appartenance est établi. L'expression renvoie également au premier couplet et détermine que, malgré son existence propre, le régiment est subordonné à celle de l'arme. En outre, elle fait référence à l'insigne régimentaire, objet symbolique rassemblant ses principales attaches identitaires. Les attentes opérationnelles spécifiques à ces hommes sont alors appuyées par une valorisation des symboles du drapeau et de l'insigne. La mise en scène de ces deux objets lors des défilés, en même temps qu'elle est évoquée dans le contenu textuel du chant, inscrit pleinement le régiment dans cette entité plus vaste. Enfin, l'expression de la devise du régiment sur le dernier vers constitue un troisième et dernier élément symbolique formulé dans ce refrain. Ainsi, le chant témoigne d'une volonté de légitimer un service spécifique de ces engagés, en s'appuyant sur des fondements historiques de l'entité d'appartenance la plus influente, l'arme. En effet, en mettant l'accent sur leur capacité de projection et en participant à des théâtres d'opérations extérieurs, les militaires valorisent leurs capacités guerrières, élément premier de l'identité revendiquée. Dans cette démarche, le groupe s'appuie sur une succession « d'images à

charges émotionnelles tirées des événements vécus »⁴¹, rappelant « inlassablement les fondements identitaires, installant le système collectif de valeurs et de langage partagés »⁴². Le régiment se sert de sa dénomination, associée à la glorification de ce passé plus ou moins proche, pour évoquer une perspective d'avenir en établissant un lien de filiation nécessaire au maintien de son identité collective. Cette dernière est donc alimentée par un passé spécifique, mais aussi par un vécu présent et par une projection dans le futur puisque ce que vivent les marsouins a un impact important sur leurs attitudes et leurs façons de penser, sur leur conscience d'avoir certaines particularités par rapport aux autres. Une unité ayant une histoire riche d'actions, si elle ne fait plus de missions, perd de sa valeur opérationnelle et perd, en conséquence, de la reconnaissance des autres, essentielle à son équilibre identitaire.

La conjugaison à l'indicatif futur de ce refrain permet de situer le chant dans la dynamique du groupe, ce dernier étant, comme l'ensemble des régiments opérationnels, marqué par une accumulation de différentes OPEX, dont la mise en œuvre reste souvent incertaine jusqu'au dernier moment. D'un point de vue mélodique, l'air est principalement fondé sur le cinquième degré, synonyme de temps passé à attendre. Aucune des formules ne débute ou ne termine sur le degré principal. Ce suspens mélodique omniprésent correspond à l'attente de la mission et à l'incertitude de l'activité évoquée dans le texte, notamment avec l'expression au futur « qui sait où le vent soufflera ». L'air peut donc, ici, être considéré comme porteur de sens et vient en appui mnémotechnique au texte. En effet, « le rythme du timbre [de la voix] et celui de hauteur vont, en fusionnant avec les deux rythmes premiers d'intensité et de durée, constituer le rythmo-mélodisme : élément le plus puissant de la mémoire »⁴³. La possible mise en parallèle de l'orientation donnée à ce refrain avec la réalité du service de son corps d'appartenance est, de ce fait, un support non négligeable à la volonté d'affirmation de l'identité collective induite par l'interprétation de la pièce. La revendication historique d'une communauté n'a de sens que si elle apporte un fondement aux activités présentes et futures.

C'est dans le dernier couplet que le lien entre le présent et le futur est fait. Cette strophe est centrée sur le passé proche, représentatif des types d'engagements actuels, et le temps présent du régiment avec un aperçu des interventions les plus récentes, officiellement présentées comme relevant du maintien de la paix et de la lutte contre le terrorisme. Ces expériences récentes sont insérées à l'actualité des militaires, avec l'expression « À présent,

⁴¹ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 144.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste, op. cit.*, p. 164.

forts de notre passé », dans la mesure où ils sont encore amenés à être projetés sur ces opérations, bien qu'elles aient débuté il y a plusieurs années :

À présent, forts de notre passé,
Sur blindés nous œuvrons pour la paix.
Et toujours nous écrivons l'histoire,
Des Balkans à la Côte d'Ivoire.
Nos escadrons en Afghanistan,
Fiers des couleurs du régiment,
Ne conservent comme seul paquetage,
Que fierté, traditions et courage.

Même si les missions actuelles sont différentes de celles présentées dans les trois premiers couplets, aussi bien dans leur finalité que dans leur organisation, ce rapport filial est primordial dans la structuration d'une entité sociale et dans sa construction identitaire :

« La transmission n'est pas seulement un rapport interne aux segments d'un collectif, unissant dans une chaîne de dépendance des vivants voués à l'ancestralisation et des morts encore vifs dont le pouvoir et la volonté se font sentir en toutes circonstances. Elle est aussi ce qui différencie entre eux les collectifs et leurs éléments : ceux-ci revendiquent en effet comme la principale source de leur identité contrastive le fait d'avoir en propre des groupes d'ancêtres particuliers desquels dérivent à la fois leur légitimité comme un corps social autonome et tous les attributs qui lui sont attachés. »⁴⁴

Le couplet met en avant les évolutions techniques du régiment. D'infanterie à pied, il est passé sur blindés. Ainsi, on observe que l'ancrage important dans le temps ne l'empêche pas d'évoluer et de répondre aux exigences des nouveaux types de conflits auxquels il est confronté. On n'est donc pas ici dans un repli sur un passé idéal pour nier le présent, comme cela peut être le cas dans certains « chants de tradition », mais bien dans un rapport au passé servant de repère et de fondement à la constitution du présent. L'inscription des militaires dans ce continuum temporel est clairement énoncée dans le troisième vers, à la suite duquel les conflits les plus récents sont nommés. La seconde partie du couplet évoque la guerre en

⁴⁴ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), 2005, p. 454.

Afghanistan, théâtre d'opérations encore ouvert au moment de l'écriture du chant. Son expression est associée à un récapitulatif des valeurs acquises au fil du temps et qui gouvernent toujours l'action de ses membres.

Afin de préciser l'importance donnée à l'histoire de ce corps militaire dans sa revendication identitaire, il importe d'analyser la manière dont elle est transmise dans le chant en revenant sur les couplets 2 et 3. Tous deux sont relatifs à la défense du territoire national. Le second couplet fait référence aux trois derniers conflits européens, la guerre de 1870, la Grande Guerre et la Seconde Guerre mondiale, pendant lesquels les Troupes de Marine sont venues renforcer l'armée métropolitaine dans le Nord-est de la France :

Par trois fois sur son sol menacé,
La France en péril a appelé.
De toutes races, ils ont répondu
En frères d'armes, ils ont combattu.
Bazeilles, Rossignol et Crepey
Ces trois noms, Marsouin n'oublie jamais,
Jusqu'au sacrifice ils ont lutté
Par trois fois le drapeau fut sauvé.

Les Troupes Indigènes sont ici valorisées et associées à l'action du régiment dont la place dans ces conflits est spécifiée avec l'évocation des villes de Bazeilles, Rossignol et Crepey. Le marsouin est ensuite montré comme redevable de ces soldats venus des colonies en raison de l'inconditionnalité de l'engagement de ces Anciens pour obtenir la victoire. En effet, sans ces troupes, qui ont servi sur une terre qui n'était pas vraiment la leur, le régiment n'aurait sans doute pas pu reprendre ces villes. Cette référence est utilisée pour motiver le marsouin à son engagement actuel, notamment sur le sol africain.

La troisième strophe revient sur la spécificité de l'arme à servir à l'étranger, avec l'intervention des Troupes de Marine sur le sol africain puis italien pendant la Seconde Guerre mondiale :

Refusant de déposer les armes
Au cœur de la Seconde Guerre mondiale,
Ils partirent dans les déserts d'Afrique,
Aux côtés des alliés britanniques.

Bir Hakeim et Tobrouk en Lybie
Garigliano en Italie,
Jusqu'au bout, ils ont donné leur vie,
Pour libérer notre mère patrie.

La collaboration avec les alliés est également rappelée et fait aujourd'hui penser à la dimension internationale de plus en plus importante de la gestion des conflits armés. Là encore, la citation de lieux vient donner un sens concret aux faits évoqués et contribue à ancrer le régiment dans un continuum temporel. En outre, ces événements sont, à nouveau, associés à la notion d'abnégation, de sacrifice pour la nation. Cette assimilation est alors un outil pertinent dans la construction identitaire des militaires en ce qu'elle les incite à adhérer à une façon de penser en adéquation avec leur engagement opérationnel. Déjà présent dans les chants communs, ce discours est, ici, plus fortement ancré, dans la mesure où « les gestes historiques importants constituent [...] le socle de référence et s'inscrivent dans la foulée de gestes commémoratifs autour desquels les membres d'une même communauté se rassemblent. Ils deviennent ainsi le fondement d'un imaginaire collectif, ou d'une mémoire collective »⁴⁵ qui sert d'enracinement aux valeurs et attitudes dominant leur état d'esprit. Par ailleurs, l'alternance entre couplets et refrain permet d'asseoir le lien établi entre ce fondement historique du groupe et sa projection dans le futur. En effet, c'est en s'appuyant sur cette mémoire à honorer que l'état d'esprit prescrit par le refrain est justifié. Ce futur devient alors la logique continuité d'un passé fondateur. Ce rapport à la temporalité est inscrit, d'un point de vue mélodique, par une quasi-absence de degrés conclusifs et un registre qui tend vers l'aigu dans le refrain marquant l'incertitude de l'avenir et par une grande stabilité qui passe à la fois par une présence soutenue du degré de référence et par le développement de la mélodie dans un registre plus grave dans les couplets, en accord avec la révolution des faits. Cette ligne mélodique du couplet est constituée de deux phrases de deux incises intégralement répétées. Une légère variante marque la redite de la première, avec l'ajout d'une note de passage due à une adaptation textuelle. Bien que toutes les incises débutent sur le cinquième degré, pour la moitié d'entre-elles, il est suivi d'un saut de quarte vers le degré de référence qui induit une stabilité. En outre, la moitié des formules cadentielles aboutit sur le degré principal, leur donnant une valeur conclusive. Là encore, la mélodie soutient grandement

⁴⁵ Monique Desroches, « Se souvenir certes, mais de quoi et comment ? », in Luc Charles-Dominique, Yves Defrance (dirs.), *L'ethnomusicologie de la France, de l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 402.

l'expression textuelle et contribue à transmettre un message donné. En effet, chaque vers correspond à une incise musicale marquée par des rythmes pointés et une valeur terminale plus longue que les autres, en corrélation avec la ponctuation de la langue. Cet appui musical du texte permet évidemment d'en favoriser la mémorisation et la différenciation.

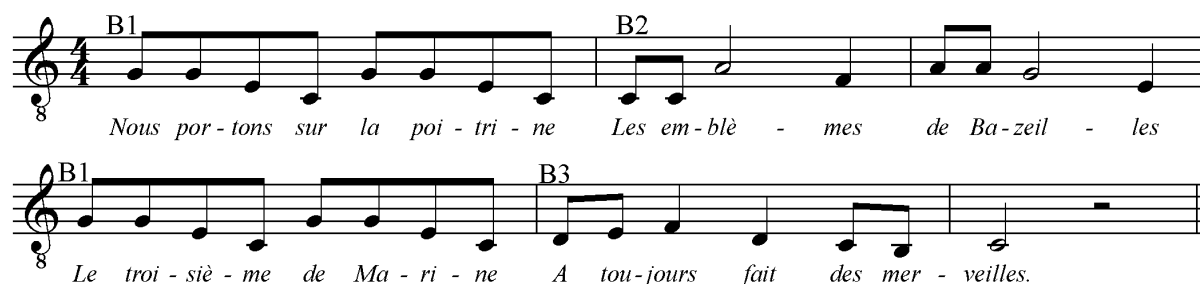
En définitive, l'analyse de ce chant montre une complémentarité entre les couplets, centrés sur les fondements historiques du régiment, et le refrain, axé vers son avenir, en référence à cette histoire. Ce lien est particulièrement accentué avec le terme « héritier » qui justifie les modalités de projection opérationnelle du marsouin, sur la base de l'honneur, en s'engageant à servir les mêmes valeurs et à faire preuve des mêmes qualités. En affirmant rituellement cet héritage, par le biais du chant associé à la marche en ordre serré, « le militaire s'inscrit alors dans une généalogie propre au groupe, ce dernier fonctionnant comme une famille sociale »⁴⁶.

Cette organisation textuelle est très largement utilisée dans les chants destinés à faciliter la différenciation d'un ensemble d'individus par rapport aux autres et l'intégration d'une identité collective obligée par l'empreinte d'une temporalité et par l'appropriation de faits importants dans l'antériorité du régiment. Par ailleurs, ce dernier est tenu par une plus grande responsabilité du fait de son inscription dans un ensemble plus vaste, représenté par la référence à l'arme. Enfin, la citation de son nom ou de son acronyme est déterminante dans le processus d'appropriation de l'identité collective prescrite puisque le lien entre les notions abordées dans le chant et la réalité vécue par les hommes est déjà établi. En effet, dans son contexte d'énonciation, le chant constitue une traduction sonore des symboles visuels que sont le drapeau, les décorations régimentaires (fourragères) et l'insigne de poitrine. En plus de renforcer les liens du groupe, cette expression est destinée, en premier lieu, aux non-membres et s'inscrit dans un rapport à l'autre, élément indispensable à la particularisation du régiment.

Cet ancrage historique passe également par une humanisation des conflits par l'évocation des Troupes Indigènes, comme c'est le cas dans le second couplet du *Chant du 1^{er} RIMA*, mais surtout au travers de l'Ancien qui permet de justifier les fondements des valeurs portées par le régiment, tout en donnant au militaire le devoir d'avoir un engagement aussi fort que ses prédécesseurs. Contrairement aux chants communs, où l'ancêtre fait appel à la subjectivité et à l'imagination du soldat, en étant une figure poétique, dans les chants d'unités, il est généralement associé à des noms de batailles. Cet aspect lui confère une dimension non seulement morale, mais aussi physique, qui donne un réalisme au fait guerrier dont le poids

⁴⁶ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 255.

émotionnel est très élevé puisque les conflits n'évoquent pas uniquement des lieux de victoire. Au contraire, la souffrance et le courage, le déni de la peur et de la mort, la persévérance à se battre jusqu'au dernier espoir sont surtout l'apanage des lieux de défaites dont l'exemple le plus flagrant, en ce qui concerne les Troupes de Marine, est celui des combats de Bazeilles. Aussi, ils sont rappelés dans la plupart de ces chants. C'est donc, comme dans le recours aux autres symboles, le rang identitaire de l'arme qui est le plus valorisé. Dans le *Chant du 3^e RIMa*, un lien étroit est établi entre l'identité régimentaire et celle de l'arme par une référence à ses origines, avec le récit de ces combats symboliques. L'évocation de ce conflit permet de distinguer ce régiment comme ayant fait partie de la célèbre Division Bleue, tout d'abord dans le refrain où le « Nous » est rattaché à la mémoire de ces combats fondateurs évoqués par l'expression « les emblèmes de Bazeilles » :



Un ralentissement rythmique sur cette partie du texte contribue à la mettre en évidence. En plus d'insister sur l'appartenance du régiment aux Troupes de Marine, la valorisation de ces combats répond à la réalité historique de cette unité fondée en 1831. Afin que ce chant ne puisse pas être considéré comme commun à l'ensemble de l'arme, la seconde moitié du refrain est consacrée à l'énonciation du nom du régiment et à sa relation avec ces événements, par l'expression « A toujours fait des merveilles ». Ainsi, dans ce chant, et plus particulièrement dans le refrain, le 3^e RIMa est désigné en tant que pionnier de l'état d'esprit qui gouverne aujourd'hui l'ensemble de l'arme. La référence aux combats de Bazeilles est alors fondatrice de l'identité du groupe mais ce dernier se considère, en plus, comme étant à l'origine de l'identité et de l'existence de l'arme. Ce chant témoigne donc d'une inversion de l'ordre des choses. Ce n'est plus l'arme qui influence le régiment mais le régiment qui est à l'origine de ce qu'est l'arme. « En d'autres termes, la mémoire des morts soutient le sentiment communautaire et, symboliquement, à sa façon, contribue à faire exister le territoire »⁴⁷, ce territoire étant entendu, non comme un espace géographique, mais comme un espace social.

⁴⁷ Sylvie Sagnes, « Cultiver ses racines », *op. cit.*, p. 37.

Le régiment est alors le territoire auquel l'individu se rapporte en commémorant ses morts. Ne pas les oublier, les commémorer pour maintenir une différence par rapport aux autres. Cette idée « d'un passé généalogique partagé »⁴⁸ suppose un ancrage historique générateur de liens entre les membres d'une même communauté. Cet ancrage est ici utilisé par un processus de valorisation élaboré sur le souvenir des ancêtres. Ainsi, l'histoire du régiment constitue son ferment social et conditionne son existence. Une différenciation rythmique du refrain par rapport aux couplets permet de mettre en évidence ce refrain. Ce dernier a des proportions métriques équivalentes aux couplets avec tous deux quatre vers (de sept syllabes pour le couplet et de huit syllabes pour le refrain). Néanmoins, on observe une accélération du rythme dans le refrain qui a pour conséquence un raccourcissement d'un tiers de sa durée par rapport à celle du couplet, sans pour autant perdre de sa prédominance. En effet, l'accélération de la mélodie, associée aux arpèges et leur effet rotatif procure un sentiment de progression qui le rendent plus entraînant, facilitant, en outre, sa mémorisation. Bien que la ligne mélodique soit essentiellement fondée sur l'arpège du degré principal, dans un même registre vocal dans les deux entités, créant ainsi une unité de l'ensemble, elle est, dans le couplet, interrompue par des valeurs très longues qui lui confèrent une plus grande stabilité. Cette dernière est en corrélation avec le texte du premier couplet, entièrement consacré au récit des combats de Bazeilles. En plus de cette assise rythmique, l'air constitue un vecteur de transmission du message porté par le chant, notamment dans les échos qui répètent les expressions « en soixante-dix » et « seul contre dix », dans le premier couplet, deux formules qui renvoient directement à ce conflit.

Bien que le 2^e RIMa soit également l'un des plus anciens régiments des Troupes de Marine, son chant, composé de trois couplets et d'un refrain détaché, de huit vers chacun, explique une personnalisation de son histoire, avec son discours organisé autour du drapeau :

⁴⁸ *Ibid.*

si quel-qu'un dou - te de ta vail-lance Sur ton dra-peau, qu'il voie l'his -
toire de France. Du Mex-ique à Ver-dun, d'El - A - la-mein au Ton-kin,
le Mar-souin en a - vant s'é-lance. Dans ses plis s'ins - crit cha - que vic-toire
Dont les grands noms té - moi - gnent de ta gloire Car pour un Mar - souin
qu'est - il donc de plus beau que de lut-ter par - tout pour son dra-peau?

Le texte se présente sous la forme d'une vérité « acquise » qui induit un « devoir-être ». Par ce type de formulation, le chant, dans son contexte d'énonciation ritualisé, oblige chaque militaire à l'adhésion à une identité particulière, « au sens où il la lui exprime et la lui impose, en lui notifiant avec autorité ce qu'il est et ce qu'il a à être »⁴⁹.

Ce premier couplet marque les grands jalons historiques du régiment. Dans le second, un rapport à l'humain comme acteur de cette histoire apparaît. Il passe par la figure de l'Ancien :

Tes Anciens ont bravé la souffrance
Et combattu sans peur ni défaillance
À Bazeilles le front haut, à Rossignol en héros
Ils se sacrifièrent en silence
Par leur sang ils ont sauvé la flamme
Des traditions qu'ils gardaient en leur âme
Car pour un marsouin qu'est-il donc de plus beau
Que de savoir mourir pour son drapeau ?

Plus difficile à établir, et à rendre perceptible, cette notion est directement liée au

⁴⁹ Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 43, juin 1982, p. 58, cité par Jacques Chevallier, « Identité, organisation, institution », *op. cit.*, p. 243.

conflit et ne peut que difficilement être mise à l'épreuve en temps de paix. Ainsi, afin que l'esprit de sacrifice soit tout de même inculqué, et qu'il dirige la pensée et l'action des militaires en situation conflictuelle, il importe d'avoir recours, d'une façon accrue, aux symboles et à leur impact sur l'affect. Bien que préparés à la douleur par la rudesse des entraînements, les militaires ont besoin de lui donner une cause afin de pouvoir l'endurer. Ce type de chants joue alors un rôle non négligeable puisqu'il la normalise. Elle est rendue positive, en étant « couplé(e) avec l'expression de son contraire : l'amour, la joie, la victoire, la paix. Ils [les soldats] effacent la réalité brute de la souffrance en la nantissant d'une positivité qui la rend acceptable et propre à l'exhibition »⁵⁰, sans pour autant qu'elle soit occultée. Ces sentiments donnent du sens à la souffrance. L'élan émotionnel qu'ils suscitent est un facteur déterminant dans le processus d'acceptation de cette souffrance en ce que « les émotions sont [...] liées à la prise de décision et aux choix identitaires »⁵¹. En ce sens, la référence à Bazeilles est constructive, surtout par le facteur humain qui ressort de cette bataille. Mettre côte à côte un combat perdu, à Bazeilles et un autre victorieux, à Rossignol, montre, au-delà de l'issue du conflit, l'importance donnée à ces valeurs. Ces dernières sont développées plus précisément dans les vers qui suivent. On y retrouve le courage et le sacrifice, également présents dans les chants communs, mais ils sont ici liés à l'histoire et « aux traditions » du régiment afin de faciliter leur assimilation par les engagés en les rendant plus proches d'eux. Enfin, les deux derniers vers présentent une légère variation par rapport à leur énonciation à l'issue du premier couplet. Dans ce dernier, la capacité à intervenir sur n'importe quel point du globe était mise en avant, ici, c'est sa capacité à servir son pays jusqu'au sacrifice ultime.

En définitive, les références historiques qui permettent de valoriser l'identité du groupe sont de trois ordres. Tout d'abord, ce sont des batailles où le rapport avec l'ennemi était inégal et, bien que perdues, elles montrent le courage et la détermination de ces militaires, c'est le cas de Bazeilles. Ensuite, certains conflits évoqués constituent un engagement des marsouins sur des missions où ils n'avaient pas vocation à servir, comme pour les combats sur le territoire métropolitain. Enfin, ce sont des théâtres d'opérations où les soldats ont été engagés pour différentes raisons et, bien que la France n'ait pas été directement menacée par ces conflits, ses soldats y ont œuvré, voire s'y sont sacrifiés. De ce fait, le chant constitue bien un outil pour l'institution dans son travail de formation psychologique de ses

⁵⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁵¹ Jean-Claude Kaufmann, « L'identité une nouvelle religion », cycle de conférences *L'identité qui suis-je ?*, Cité des Sciences, 22 mars 2006, en ligne, http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/college/v2/popupVideo/popup_video.php.

personnels avec comme but de les faire adhérer à une identité collective prescrite.

Le dernier couplet fait le lien avec l'ancien et le texte qui précède, par le mot « héritier » qui renforce la filiation énoncée précédemment :

Toujours prêt quand la France t'appelle
Jeune Marsouin au cœur toujours fidèle
Tu sauras, s'il le faut, marcher pur, simple et beau
Et vaillamment servir pour elle,
Héritier d'un long passé de gloire
Ton sacrifice sera une victoire
Car pour un Marsouin qu'est-il donc de plus beau
Que revenir vainqueur pour son drapeau ?

Enfin, dans le refrain, l'ensemble des qualités individuelles développées dans ces couplets est ramené à l'échelle du régiment dans un discours personnifié avec l'usage de la seconde personne du singulier :



Mar - che beau ré - gi - ment de France, Crâ - ne - ment pour - suis
ton che - min, Fais ton de - voir sans dé - fail - lance c'est la loi de tous les Mar - souins.
Par - tout où la Fran - ce t'ap - pelle, bra - ve - ment tu vain - cras pour elle
en av - ant mon - tre ta vail - lan - ce deux - ième de Ma - rine de France.

Ce mode de discours efface l'individualité des engagés qui se doivent de se soumettre aux volontés du régiment et à son modèle identitaire. Dans cette optique, certaines formules textuelles sont reprises, comme le mot « vaillance », dans le premier et dans le quatrième couplet où l'on retrouve aussi l'expression « la France t'appelle » et la notion de victoire avec le mot « vainqueur » relayé dans le refrain par « tu vaincras ». L'absence de « défaillance »

est déjà énoncée dans la seconde strophe et la notion de mobilité, évoquée ici par la formule « Partout où la France t'appelle », renvoie à l'ensemble thématique du premier couplet, traduit dans son dernier vers par « lutter partout ». La répétition textuelle de ces expressions fait penser à la notion de clichés abordée dans le quatrième chapitre. Ces formules témoignent d'une « limitation verbale »⁵² et deviennent, par leur utilisation quasi systématique dans ce répertoire, des représentations symboliques du discours institutionnel. Elles forment des éléments récurrents, servant à faciliter la mémorisation du chant, mais surtout à renforcer l'impact du message qu'elles portent. Ici, ces expressions servent la volonté institutionnelle de donner au militaire une responsabilité comportementale l'incitant à laisser de côté ses aspirations personnelles au profit de son dévouement pour l'armée. Ainsi, « le caractère distinctif de la culture militaire apparaît clairement dans son vocabulaire et sa syntaxe distincte. Une fonction élémentaire du langage militaire est de promouvoir la solidarité de groupe »⁵³ et l'adhésion à une même ligne de conduite. En ce sens, le refrain est une synthèse des notions abordées dans les différents couplets. Elles sont ramenées directement à la réalité du régiment pour qu'il continue à exister, avec l'usage d'un discours injonctif inculquant la notion de devoir. L'expression « C'est la loi » renvoie à l'importance de l'adhésion à ces valeurs pour faire partie de l'ensemble communautaire, mais aussi pour le faire exister. En ce sens, ce n'est que par une acceptation de ses règles de la part de ses membres que le régiment peut perdurer et se démarquer. Par ailleurs, la mise au futur simple du discours constitue une projection vers l'avenir de ces hommes, avec comme héritage les prescriptions identitaires imposées par leur filiation. Cette continuité est visible musicalement par une absence de cadence conclusive qui oblige à la poursuite du chant. Toutefois, l'air n'est pas dénué de ponctuation dans la mesure où un silence marque la fin de la plupart des formules. Seule la fin des vers trois et sept est prolongée et enchaînée avec le vers suivant. Ce sont également les deux formules qui font l'objet d'une variation. En effet, l'air se développe sur quatre vers puis est répété pour soutenir la seconde partie du texte. Sa réitération est stricte sur les vers cinq et six, puis variée sur les deux suivants.

Alors que la plupart des chants d'unités transcrivent un panorama historique du groupe d'appartenance, quelques-uns sont centrés sur le récit d'un théâtre d'opérations particulier, montré comme fondateur. C'est par exemple le cas des chants *Les combats de Tu-Lê* et *Ceux du Liban*. Le premier est centré sur une bataille importante aux yeux des parachutistes d'Infanterie de Marine, le second relate l'expérience d'une opération extérieure telle qu'elle

⁵² Expression empruntée à Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard, 1941, p. 113.

⁵³ Théodore Caplow, Pascal Vennesson, *Sociologie militaire, armée, guerre et paix, op. cit.*, p. 27.

se définit aujourd'hui. Ce chant rend hommage aux hommes du 1^e et du 9^e RCP victimes de l'attentat du Drakkar à Beyrouth le 23 octobre 1983 et n'a donc pas été créé pour les Troupes de Marine. Toutefois, il a été adopté en « chant compagnie » au 3^e RPIMa et au 8^e RPIMa, en raison de leur appartenance aux troupes aéroportées. C'est donc la spécialité parachutiste qui est mise en valeur, tout comme dans *Les combats de Tu-Lê*. Afin de mieux comprendre le processus par lequel un théâtre d'opérations peut être considéré comme fondateur de l'identité d'un groupe, à tel point qu'il occulte les autres éléments historiques, il convient d'analyser ces deux pièces plus en détail.

Le chant *Les combats de Tu-Lê* ne met en avant aucune dénomination d'unité bien qu'étant, lors de sa création, associé au 6^e RPIMa⁵⁴ qui s'est illustré lors de cette bataille en Indochine. Constituant initialement une référence suffisamment forte pour ne pas avoir à dénommer explicitement ce régiment, cette absence de citation a permis aux autres formations parachutistes de s'approprier ce chant après la dissolution de son régiment d'appartenance et montre un lien entre ces entités militaires unies par une même spécialité.

Un jour d'octobre, loin de chez eux
Parachutés près du Viet-Minh,
Six cents soldats au cœur de feu
Prêts à mourir pour l'Indochine.

*Leur âme est pure, leur foi profonde,
Leur volonté faite d'acier.
Que leur courage nous inonde
Comme dans les combats de Tu-Lê. (bis)*

Le récit de combat permet la valorisation des valeurs guerrières et de particulariser un ensemble d'engagés par le recours à des références historiques précises. La description du sacrifice de ces Anciens rend, là encore, les militaires redevables d'un honneur. En conséquence, ils doivent adopter une ligne de conduite particulière. Ainsi, le chant reflète une structure groupale fondée sur une représentation symbolique de certaines valeurs par le biais du culte des ancêtres, à l'instar de ce qui est fait dans les « chants de marche ». Toutefois, les processus d'identification sont ici facilités par le lien clairement établi avec la spécialité de

⁵⁴ Régiment dissout en 1998.

ces soldats. Ce chant explique que, malgré une volonté affichée de différenciation des groupes avec la création de pièces spécifiques, l'ensemble des valeurs exprimées sont communes et le processus de particularisation, par l'énonciation d'un ou plusieurs combats symboliques, est uniquement le fruit d'un désir de valorisation de l'unité afin de faciliter l'adhésion de ses membres à ses préceptes.

Le chant *Ceux du Liban*, constitué de deux couplets et d'un refrain détaché, est plus particulièrement centré sur une opération extérieure au Liban. Bien que procurant une assise généalogique moindre, ce centrage du texte sur des faits qui pourraient survenir encore aujourd'hui permet aux engagés une identification plus facile. Par ailleurs, le récit présente d'abord la situation actuelle des militaires, contrairement aux pièces précédemment abordées qui évoquent d'abord le passé :

Dans la boue les sil - lons Sous le ciel gris nous mar - chons Mal-gré la
fa - tigue et la pluie mal-gré la fa - mine et l'en - nui Nous veil - lons et nous
at - ten-dons Que pour nous gron - de le ca-non Si de - main
il nous ap - pe - lait Nous par - ti - rions sans un re - gret

Ce premier couplet exprime, à la fois l'attente du soldat d'être « au contact » de l'ennemi et sa détermination à combattre s'il était amené à vivre une telle situation. Pour comprendre cet état d'esprit, qui ressort surtout dans les vers « Nous veillons et nous attendons / Que pour nous gronde le canon », il faut les mettre en lien avec le refrain où la filiation justifie les attitudes et façons de penser adoptées :



Les vers « Nous garderons leur souvenir, / Comme eux nous voulons bien servir » en sont la principale illustration. Ils consistent en une affirmation, traduisant l’engagement des soldats à servir la nation, ses intérêts et ses idées. Par ailleurs, l’indissociabilité textuelle des couplets et du refrain est également traduite sur un plan mélodique avec un air différent, mais caractérisé par une même esthétique : une mélodie conjointe et ondulante et un rythme principalement en croche pointée double. Ceci a pour effet d’asseoir le sens du texte qui revendique un lien avec les Anciens.

Le second couplet prend la forme d’un récit et relate l’expérience d’un théâtre d’opérations extérieures :

Sous le soleil brûlant
 Montaïent nos rires et nos chants
 Notre sourire était la paix
 Pour tous ces enfants qui souffraient.
 Sur nous des orages d’acier
 Sur terre se sont déchaînés
 Pour que sous un ciel bas et noir
 À jamais meurt tout espoir.

Ces vers font état du contexte dans lequel ces Anciens se sont sacrifiés. Ils constituent alors une valorisation de l’OPEX, telle qu’elle se définit aujourd’hui. Ils montrent comment se matérialise cet engagement « pour la France », pays membre permanent de l’ONU, avec les obligations morales que cela implique. En effet, son armée n’a pas pour unique vocation de défendre son territoire. Elle doit aussi se mettre au service de la communauté internationale, officiellement pour contribuer à un retour à la paix dans des pays en guerre. La référence faite

aux « enfants qui souffraient », dénote une vocation humanitaire de la mission. Apporter à ces enfants « la paix » vient justifier la violence vécue et exprimée dans la seconde partie du couplet : « Sur nous des orages d'acier / Sur terre se sont déchaînés ». Les deux derniers vers mettent en avant la notion de sacrifice avec l'expression de la noirceur de la guerre et de ses effets dévastateurs sur le soldat qui, de par ce qu'il subit, perd « tout espoir ».

Ce chant est empreint d'un grand réalisme pour les militaires, dans la mesure où le conflit évoqué est encore actuel et le texte pauvre en métaphores. La référence à l'Ancien n'est alors pas destinée à légitimer un statut du groupe par rapport aux autres. Elle apparaît comme une référence venant justifier l'engagement des militaires et leur devoir d'aller au bout de leur mission. L'OPEX est montrée sous un jour valorisant. Cet aspect de la vie en conditions opérationnelles est ressenti comme un honneur. En effet, « tous se servent des OPEX pour valoriser le régiment au sein de l'Armée de Terre. C'est un outil de différenciation communautaire important »⁵⁵. Dans ces paroles, la mission à l'étranger est idéalisée car c'est principalement son apparence guerrière qui est rappelée alors que la plupart des opérations menées aujourd'hui sont plutôt des actions de dissuasion, de stabilisation ou de coopération. Peu d'entre-elles ont une teneur réellement guerrière. Le contenu du premier couplet peut être considéré comme traduisant cette réalité avec l'expression de l'attente et l'usage du conditionnel.

En définitive, le récit historique, et son humanisation par le recours à la figure de l'Ancien, est une importante assise pour les unités, pour leur cohésion et leur uniformité, tant dans les modes de penser que d'agir dans le sens où cet enracinement temporel est un moyen de justification des prescriptions institutionnelles. Dans le même temps, ces éléments sont des outils de différenciation d'un ensemble d'engagés par rapport aux autres, par la mise en exergue d'un vécu particulier montré comme fondateur de leurs capacités opérationnelles. La particularisation du groupe passe aussi par l'énumération de lieux de batailles. Ces derniers « constituent des liens invisibles qui alimentent l'histoire »⁵⁶. Ils permettent aux militaires « de “faire du territoire”, de s'identifier à des lieux et d'y nouer des liens »⁵⁷. Cet ancrage territorial, bien qu'il n'ait pas de réelles limites géographiques, « correspond à un besoin de réassurance et de réaffirmation de soi »⁵⁸. Par cet assise territorial et le culte des ancêtres, les militaires d'une même entité sont marqués par une histoire commune qui, en même temps

⁵⁵ Vincent Porteret, Emmanuelle Prevot-Forni, *Le patriotisme en France aujourd'hui*, op. cit., p.55.

⁵⁶ Pierre Alphanéry, Martine Bergues, « Territoires en question : pratiques des lieux, usages d'un mot », op. cit., p. 5.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

qu'elle justifie leurs actions, a une fonction cohésive et constitue l'expression des éléments fondateurs de leurs différenciation supposée par rapport aux autres unités. Par ailleurs, les différents textes proposés présentent une forme d'écriture narrative pour une meilleure compréhension de leur contenu. En effet, les chants sont marqués par une structure poétique insignifiante, avec des assonances parfois délaissées au profit de la valeur sémantique du texte et de la diffusion de son message. La construction littéraire de ces paroles se fonde, non pas sur des critères esthétiques, mais sur des critères de fonctionnement, de sens car le chant constitue bien un outil pour la transmission d'un contenu et non une fin en soi puisque « la forme, à son tour, va mimer la parole, styliser l'élan sans le briser. [...] Le sens est ici direction, vecteur, plus qu'aboutissement »⁵⁹. En ce sens, le style utilisé est généralement assez simple et les éléments syntaxiques propres à la poésie sont peu présents. Le chant permet alors de faire passer les informations relatives à l'identité du groupe en peu de mots.

2.2. Une inscription généalogique sans passer par le récit historique

Le récit historique, c'est-à-dire les batailles et leurs conséquences humaines, est le moyen d'ancrage dans le temps le plus fréquemment utilisé. Il est suivi d'une mise en perspective avec le présent par l'expression du devoir de les honorer, en adoptant un état d'esprit particulier. Toutefois, d'un point de vue généalogique, le recours à ce mode de discours n'est pas le seul procédé possible pour donner une assise au groupe. Certains chants utilisent d'autres moyens pour mettre en évidence l'héritage laissé par les actions passées, au travers de situations actuelles, comme le montrent le *Chant du RICM* et le *Chant du 1^e RAMa*.

Le *Chant du RICM* porte l'emprunte d'une logique rédactionnelle bien particulière, avec un discours centré essentiellement sur des notions atemporelles. Les batailles fondatrices du régiment ne sont que suggérées et aucun marquage historique ou géographique n'est fait. La situation présente du régiment a la part belle, sans toutefois occulter totalement son passé, subtilement référencé, notamment grâce aux symboles, dans le refrain :

⁵⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 127.



L'identité du régiment apparaît de deux manières. Tout d'abord, l'expression « premier de France » permet de reconnaître le RICM qui occupe la première place dans le classement des régiments français selon leurs décorations. Ces mots sont énoncés sur une formule mélodique en triolet, en broderie inférieure du second degré, suivie d'une noire sur le troisième degré. Cette mise en suspens mélodique, associée au balancement rythmique du triolet, donne une valeur exclamative à la proposition et accentue l'effet de supériorité souhaité. Une différenciation est faite par rapport au reste du texte, exprimé sur une rythmique irrégulière, principalement des croches pointées doubles. Par ailleurs, en plus d'indiquer subtilement l'identité de l'unité, cette expression vante son statut et sa grandeur historique. L'acronyme du régiment est ensuite donné sans détour, comme une réponse nécessaire à l'énigme posée dans le vers précédent. La mélodie est alors ascendante et encadrée de deux silences qui la mettent en évidence. Cette identification est ramenée à la première personne du singulier, avec le pronom possessif « Mon » au début du couplet. Ce procédé montre la volonté institutionnelle d'une appropriation individuelle de l'identité collective prescrite pour que l'individu puisse « se positionner par rapport à un “même autre” »⁶⁰ et pour qu'il puisse « se reconnaître dans une série de valeurs, de modèles, d'idéaux véhiculés par une collectivité à laquelle [...] [il] s'identifie »⁶¹. En outre, il renforce la démarche de différenciation, initiée par la présence d'un tel chant, dans le but de sa valorisation positive. En effet, la « revendication d'une place spécifique, d'une différence »⁶² par rapport aux autres, en s'appuyant sur une légitimité historique constitue pour le groupe une stratégie identitaire astucieuse. Sans remettre en cause directement la valeur des autres entités, elle permet de montrer sa suprématie et la place qui lui est due. À nouveau, le symbole du drapeau est présenté comme étant la synthèse de l'ensemble des aspects valorisants de l'histoire de l'unité et appuie cette revendication identitaire puisque c'est en référence aux inscriptions qui lui sont

⁶⁰ Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dirs.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op. cit., p. 156.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche, dynamique des finalités », op. cit., p. 37.

apposées qu'est opérée cette différenciation. En outre, on assiste à une humanisation de ce symbole puisqu'il est rappelé que, derrière ces inscriptions, des hommes ont combattu, laissant apparaître un processus de filiation qui va au-delà d'un ancrage événementiel du groupe. Tout comme dans le *Chant du 2^e RIMa*, c'est leur vaillance qui est mise en exergue avec une énonciation de ce mot sur la borne supérieure de l'ambitus, accompagnée d'un ralentissement rythmique. De cet héritage du passé, synthétisé dans l'expression du drapeau, découle l'honneur de le servir, comme c'est énoncé dès le premier couplet :

De tous les ré - gi - ments il en est un que j'ai - me Plus
que tout au - tre corps et ser - vir dans ses rangs Est un hon - neur si grand que
le plus grand lui - mê - me, Plein d'un pro - fond res - pect, Fris - sonne en y son - geant.

Conjugué à la première personne du singulier, cette strophe fait référence à la responsabilité individuelle de chacun dans le maintien de l'esprit de corps. L'individu est montré comme privilégié de pouvoir « servir dans ses rangs » et le fait d'être membre de ce régiment est considéré comme « un honneur », contrairement aux autres chants où le déshonneur guette celui qui n'agit pas conformément, cette notion étant un moyen de pression sur l'individu. Ici, l'honneur est valorisant : le militaire n'honore pas l'Ancien, c'est ce dernier qui honore le présent. L'honneur est « à la fois un fait social et un fait objectif. Il découle de l'image de chacun et est un moyen de représenter la valeur morale des autres »⁶³. Il résulte d'une relation entre les membres d'une même formation sociale, fondée sur le sentiment de reconnaissance. « Il a donc un lien avec la place de chacun dans la société »⁶⁴. Il est assimilé à une forme de fierté d'être au service de ce régiment en particulier, de laquelle découle la notion de respect. Bien qu'impliquant des obligations individuelles, l'honneur est rattaché au groupe et inhérent à son image. Tout le chant est construit dans le souci de sa représentation, notamment avec une mise en situation en lien avec l'extérieur des couplets

⁶³ Marie Gautheron (dir.), *L'Honneur*, Paris, Autrement (coll. Morales), 1991, p. 21.

⁶⁴ *Ibid.*

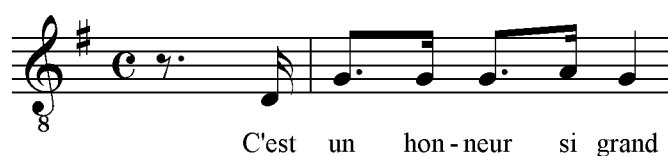
deux, trois et cinq. Ainsi, honneur et stratégie identitaire sont étroitement liés puisque la démarche de différenciation d'une communauté militaire est fondée sur la revendication de ses valeurs morales, comme délibérément choisie, dans un rapport individuel à l'autre. Cette pièce présente alors une identité collective, non pas dans un besoin de légitimation par son histoire, mais grâce à une « dynamique de groupe continue »⁶⁵. Le chant ne subit pas un processus de prescription d'un modèle identitaire, mais il décrit l'intégration au régiment comme résultant d'une aspiration individuelle. L'identité collective apparaît comme le fruit de la recherche identitaire de chacun de ses membres, celle-ci étant toutefois influencée par l'histoire de cette structure militaire. En ce sens, « le mécanisme de production du collectif découle des quêtes identitaires personnelles. L'individu est contraint de rester dans le groupe qui confère un sens particulier à sa vie pour que les valeurs qui le constituent en tant qu'individu gardent un sens »⁶⁶.

La grandeur de l'unité, qui ressort de la volonté individuelle de la servir, est soutenue musicalement par des formules brèves, entrecoupées de silences, mais aussi par un retour sur le degré de référence à la fin des deux incises de A ainsi que de BA. Toutefois, on ne peut pas considérer qu'elles sont conclusives car la ligne mélodique ne forme pas de cadence avec une tension suivie d'un repos. Dans A2 et B1, le premier degré apparaît sur la partie faible du temps qui correspond à la dernière syllabe du mot. Il provoque plus un rebond propice à la suite du chant qu'une cadence conclusive. Par sa structure, la mélodie indique donc la fin d'une idée mais non la fin de la phrase. La quatrième formule est instable avec, dans sa première énonciation, un arrêt sur le second degré et dans la deuxième énonciation, une progression de la mélodie vers la dominante. Cette structure mélodique crée une tension qui incite à l'interprétation du refrain. À la fin de ce dernier, intervient la seule véritable conclusion marquée par une montée de la tension suivie d'un saut d'intervalle vers la tonique associée à un allongement de la valeur rythmique. Cette alternance, dans la ponctuation mélodique, de retour sur le degré de référence et de fin sur une autre note, correspond aux assonances croisées du texte. Cette organisation poétique, combinée à la régularité du mètre, forme la structure littéraire de l'ensemble en apportant des repères mnémotechniques, une ponctuation et, de ce fait, une rythmique. À cette dernière sont ajoutées des variations d'intensité qui suivent les logiques d'accentuation de la langue française. Elles sont en adéquation avec la ponctuation de la mélodie et constituent « l'explosion énergétique qui

⁶⁵ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, op. cit., p. 141.

⁶⁶ *Ibid.*

rythme la langue »⁶⁷ et qui permet de faire la distinction entre une fin de phrase, une respiration ou encore une accroche pour une nouvelle incise. Cette ponctuation découle d'une impression de logique facilitant la mémorisation du chant. En ce sens, il existe un rythme de ponctuation combinée à des hauteurs de notes spécifiques. Ces éléments informent sur la progression du texte et indiquent la tournure conclusive ou non de l'incise et de l'idée textuelle. Cette dernière est ici accompagnée par une mélodie pratiquement psalmodiée dans un espace mélodique de tierce si l'on exclut la levée qui est soit sur le même ton que la note suivante, soit en saut de quarte, impulsion mélodique permettant une valorisation du texte, comme c'est le cas lorsque l'honneur de se mettre au service du groupe est évoqué :



Ces éléments rendent la mélodie plus percutante et lui donnent une allure martiale qui favorise « la concentration sur les scènes du rituel »⁶⁸. Par ailleurs, la pièce présente une structure fondée sur une division binaire qui concourt également à une meilleure mémorisation. En effet, les strophes sont en deux parties, chacune composée de deux phrases de deux hémistiches et dans un rythme binaire, en adéquation avec la marche et avec « le bilatéralisme humain [qui] a une influence sur les gestes expressifs et sur les réflexions humaines les plus profondes »⁶⁹.

Enfin, la mélodie de l'incipit du couplet est identique au début de la seconde partie du refrain de la *Poussière*. La formule « De tous nos régiments, il en est un que j'aime » se développe sur le même air que « Putain d'biffin qu'as-tu, as-tu d'la merde aux fesses ». Il n'est pas, ici, possible de raccrocher ces deux chants à l'usage d'un timbre car seule cette formule est commune. Néanmoins, une forme de cliché se détache et contribue à l'assimilation du répertoire, sans que ces rapprochements soient faits par les militaires puisque lorsque la question « à quel chant appartient-il ? » leur a été posée, uniquement en fredonnant l'air, la réponse était « au chant du régiment ». Cet état de fait révèle que la position d'incipit de la formule musicale dans le *Chant du RICM* fait prédominer la référence à ce dernier. Cet exemple montre que ce répertoire est marqué par certaines caractéristiques propres à l'oralité,

⁶⁷ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, op. cit., p. 149.

⁶⁸ Denis Fleurdorge, « Quand la musique n'adoucît pas les mœurs. L'usage de la musique dans les représentations du président de la république », *Sociétés*, 2009/2, n° 104, p. 97.

⁶⁹ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, op. cit., p. 17.

telles qu'une ligne mélodique simple, une corrélation entre la ponctuation musicale et poétique ou des formules mélodiques et verbales stéréotypées. Ces spécificités répondent aux impératifs de la transmission de ces chants, du chef aux subordonnés, sans avoir recours à une partition et dans un temps limité. La performance chantée a donc un impact sur la valeur identitaire de la pièce, à la fois parce que l'air constitue une représentation musicale de l'unité, mais aussi parce qu'il facilite l'assimilation du message textuel, généralement porteur des caractéristiques fondatrices de l'identité du groupe.

Le second et le troisième couplet inscrivent le régiment dans ses relations avec la population civile. Dans l'un, cette mise en situation ordinaire permet la valorisation de la cohésion :

Les jours de défilé, de l'Arche à la grand' place,
Depuis le Colonel jusqu'au moindre soldat,
Peuple regarde bien, c'est une âme qui passe,
Dans tout le régiment c'est un seul cœur qui bat.

Dans cette strophe, on retrouve la suprématie de l'esprit de corps qui va au-delà des grades, telle qu'elle peut être mise en avant lors des défilés. Dans l'autre, il est fait état de la popularité de ses hommes :

S'il vient à cantonner dans un humble village,
Les filles en émoi nous font des yeux si doux
Que nous traînons au loin, dans notre grand sillage,
Des souvenirs d'amour accrochés après nous.

L'absence d'attache fixe qui caractérise également l'image de ces soldats destinés à servir n'importe où apparaît en filigrane. En outre, ces vers laissent sous-entendre une forme d'héroïsation du soldat.

Enfin, la quatrième strophe est consacrée au don de soi, sans rien attendre en retour :

Nous aimons posséder la gloire toute nue,
Il faut voir au combat monter nos escadrons.
Nos briscards chevronnés et nos jeunes recrues,
Dieu nous donna du cœur et nous le détaillons.

À nouveau, l'égalité et la cohésion des combattants sont affichées, au-delà de leur grade mais elles n'incluent pas, ici, le commandement, sous-officiers supérieurs et officiers. Ainsi, l'identité est fondée sur la capacité guerrière des hommes puisque seuls ceux les plus exposés aux combats sont, ici, évoqués.

Dans ces trois couplets, le style employé est caractérisé par sa valeur atemporelle. Ils sont écrits au présent comme s'il en avait toujours été ainsi, comme si une vérité générale était exprimée. En conséquence, sans avoir recours à un récit historique, l'ancrage temporel du régiment, élément nécessaire au développement de son identité, est tout de même établi. Bien que toujours axée sur la notion de représentation, avec l'expression « le peuple nous regarde », l'action des engagés est, dans la dernière strophe, directement reliée à leur dette envers leurs morts qui « montent l'ultime garde » et qui sont, par ces mots, considérés comme immortels, en référence à la devise du régiment :

Garde à vous ! C'est la guerre, le peuple nous regarde,
Montrons-nous courageux et dignes du passé.
Que partout où nos morts montent l'ultime garde
On dise un jour de nous : « ils les ont égalés ! »

Ce couplet est le seul à situer l'héritage du RICM comme étant à l'origine de ses caractéristiques morales car la référence aux actions passées est primordiale pour faire adhérer à une telle valeur, tant par sa subjectivité, que par les conséquences possibles qu'elle implique. La volonté de mimer l'Ancêtre apparaît à nouveau comme un garant de la continuité des attitudes spécifiques à l'institution. « Ce "père modèle" participe pleinement à la construction identitaire des militaires dans le discours des chants »⁷⁰, d'où sa présence récurrente dans ce répertoire. Alors que la notion d'honneur est caractérisée par un rapport à l'individualité, comme le montre l'usage de la première personne du singulier dans le premier couplet, ces autres valeurs morales abordées sont l'affaire de la communauté à laquelle chacun participe. La dignité qui en découle est donc collective, d'où le passage à la première personne du pluriel sur les autres couplets du chant.

En définitive, cette pièce s'inscrit dans le temps présent, malgré des références symboliques au passé, au travers du drapeau, mais aussi aux Anciens, nécessaire à

⁷⁰ *Ibid.*

l'intégration de certaines valeurs. Toutefois, le chant ne constitue en rien une description historique de l'unité. Au contraire, il est fondé sur l'importance de maintenir une certaine image correspondant à l'affirmation d'une identité collective. Les attitudes prescrites par l'institution sont alors justifiées par la notion d'honneur qui joue « un rôle régulateur central, en fondant le contrôle collectif de chacun par chacun »⁷¹. Ce mode de fonctionnement fait du maintien du groupe une responsabilité collective de ses membres puisque « l'honneur, comme le déshonneur, ne s'éprouve que devant le tribunal de l'opinion, devant le groupe sûr de ses normes et de ses valeurs »⁷². Ainsi, on observe, dans cette pièce, un lien à la temporalité différent de celui habituellement rencontré dans les « chants des unités » où les premiers couplets consistent en un développement des principaux aspects historiques de l'entité militaire et l'impact d'une telle histoire pour le présent et le futur. Ici, ce passé semble acquis et l'ensemble du texte est axé sur ses implications mais surtout sur la nécessité de préserver les attitudes qui en découlent, au nom de l'honneur. En ce sens, le chant « est à la fois patrimonial, patriotique, national, nationaliste, républicain. Ceci témoigne d'une double tendance : s'approprier les valeurs nationales et républicaines et inscrire une identité militaire »⁷³.

Bien que ne prenant pas la forme d'un récit historique, le *Chant du 1^e RAMa* ne délivre pas un discours atemporel comme le *Chant du RICM*. Référence au passé et expression d'une situation actuelle cohabitent dans une organisation particulière, mais conventionnelle par certains aspects, tels que sa première strophe, consacrée à la présentation du régiment, à l'instar de la plupart des « chants d'unités » :

⁷¹ Jean-Claude Kaufman, *L'invention de soi, op. cit.*, p. 220.

⁷² Pierre Bourdieu, cité dans Jean-Claude Kaufman, *L'invention de soi, op. cit.*, p. 220.

⁷³ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 217.



Les premières phrases inscrivent le récit dans la notion de temporalité, avec la distinction d'un présent, exposé dans les trois premiers vers, et d'un passé, dans le quatrième vers. Dans les quatre derniers vers, l'héritage colonial est valorisé par la mise en avant de ses gloires et de ses qualités. Il renforce les paroles qui montrent le rassemblement de l'ensemble des individus autour d'un seul, avec l'emploi du pronom possessif « mes ». Toutefois, il n'y a pas de marquage hiérarchique puisque tous sont unifiés sous le vocable « frères ». Ainsi, un lien est établi entre la cohésion du groupe et son ancrage historique dont les faits marquants « n'interviennent que par ce qu'ils impliquent dans la situation présente »⁷⁴. En effet, tous sont garants de cet héritage et en ont une commune responsabilité. Ils en tirent également tous le même enseignement et ces références passées servent, là encore, d'assise aux revendications identitaires de l'unité. Dire « Artillerie Coloniale », et non « Artillerie de Marine » témoigne, à la fois d'un manque d'évolution du chant par rapport à l'actualité du 1^{er} RAMa et de la grande importance de cette période coloniale dans l'identité des régiments des Troupes de Marine.

Certains éléments historiques sont ensuite abordés dans le troisième couplet :

Que l'aventure continue
« Ed' la lunette, ed' nos longues vues »
Tout azimut scrute la brume.
Qu'à la suite des Anciens de la Somme
Et des Africains de Champrosay,

⁷⁴ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours*, op. cit., p. 136.

De Bir Hakeim libre français,
Des Balkans aux plus vastes horizons,
Résonne le son de nos canons.

Une volonté de continuer les activités qui ont fait la spécificité du régiment s'affiche dès le premier vers. Ceux qui suivent ne sont qu'une illustration de cette première formule. On retrouve, dans le quatrième vers, une réitération de cette idée directrice avec l'expression « à la suite des Anciens », suivie d'une énumération des lieux où ils se sont illustrés. Tout ce couplet donne des repères mélodiques et une raison d'être aux engagés sans lesquels ils perdraient leur esprit de corps. Il accentue l'importance de la référence au passé comme moyen de justifier et motiver l'action présente, cette dernière s'exerçant n'importe où sur le globe, pourvu qu'elle ait lieu. Ainsi, par le biais de cette strophe, les militaires expriment le désir « *de faire le métier pour lequel ils ont été formés*. Car quelles que soient les missions confiées, c'est à leur savoir-faire de soldat et de chef qu'il est fait appel. Le professionnalisme qu'ils acquièrent ou accroissent est celui qui est nécessaire dans un engagement classique »⁷⁵. Comme dans nombre d'autres chants, le soldat s'appuie sur l'expérience du groupe. Toutefois, l'usage du présent de l'indicatif du discours montre une constance dans ces actions, quels que soient l'endroit et l'époque.

Enfin, le refrain constitue la dernière strophe où la distinction entre le passé et le présent est clairement marquée avec une mise en situation dans le temps du récit :



Nos en-ne-mis dans leur mal-heur Se sou-viennent dans leurs pri-ères De no-tre
de-vi-se guer-rière, "Al-ter post ful-mi - na ter-ror". Des com-bats de Lu - tze - n à nos jours,
Comme à Bazeilles se trouve-ra Le pre-mier RA-Ma En-core et tou-jours, le pre-mier RA-Ma.

Dans la première partie, bien que le texte soit au présent, le rapport au passé est perceptible, dans la mesure où il est induit par le sens même du verbe utilisé : « se souvenir ». Dans la seconde partie, « se trouvera » inscrit le récit dans la projection dans le futur. Ces

⁷⁵ Hubert Jean-Pierre Thomas (dir.), *Métamorphose des missions ?...*, op. cit., p. 110.

deux rapports au temps montrent alors la prégnance du régiment qui a toujours existé, depuis les origines de l'arme, et qui continuera à être présent dans le futur. Dans le contexte d'interprétation des prises d'armes de commémorations, ce type de textes renvoie au sens même du rituel, à savoir valoriser le passé pour mieux construire l'avenir. La devise, énoncée sur le quatrième vers constitue également un marquage temporel en ce qu'elle est le fruit d'une réalité passée, riche d'enseignements pour le présent et pour l'avenir. Ainsi, le rapport entre le passé, le présent et le futur est bien établi, même s'il n'apparaît que succinctement et uniquement dans cette partie du chant, néanmoins répétée de par sa fonction de refrain. En ce sens, ce marquage généalogique permet d'asseoir et de légitimer l'identité revendiquée dans les couplets.

Au cœur des strophes jusqu'ici présentées, la notion de temporalité, et plus précisément la distinction entre le passé et le présent, s'efface dans le reste du chant. Par certains aspects, la pièce semble plongée dans la résurgence d'un « passé idéal », occultant les évolutions du régiment, tant du point de vue de ses missions, que de ses usages techniques et technologiques, comme en témoignent les deux derniers couplets :

Mais quand ils quittent la terre ferme,
Faut les voir sur le pont des bateaux
Crier tous d'une voix ferme
« C'est pour notre vieux drapeau.
Soyez sans crainte petite mère,
Consolez-vous belle fiancée,
Je suis un gars solide et fier
Et j'ai l'âme bien trempée. »

Mais hélas, lorsqu'un beau matin
On lève l'ancre pour le départ,
On a beau faire les malins,
Ça nous travaille tous le cafard
Car on pense à son adorée,
À sa mère, à ses vieux parents ;
Mais tant pis, c'est la destinée
Le pays a besoin d'ses enfants.

Le vocabulaire maritime utilisé fait penser aux origines de l'arme et n'est pas en adéquation avec l'usage de l'indicatif présent. Ces expressions peuvent être considérées comme des métaphores des moyens modernes de déplacement, mais aussi comme un repli dans un passé idéalisé pour nier le présent et les changements, ou encore comme une marque d'une ancienneté de la pièce. En ce sens, l'interprétation ritualisée de ces vers peut induire une identification à ce qu'ils évoquent, dans leur sens premier, identification qui ne correspond pas à la réalité vécue par les marsouins et qui peut donc perturber leur équilibre identitaire.

On retrouve cette même ambiguïté temporelle dans le second couplet avec une référence aux premières missions coloniales, comme si elles constituaient des événements actuels et comme si elles correspondaient aux missions aujourd'hui menées par le régiment :

Mais dans ces grands pays sauvages
Où la mort guette à chaque pas
Où la fièvre fait de grands ravages
Bien plus que la lance des Hovas
La Bigor va pourtant sans crainte
S'il est frappé du pavillon noir
Il mourra sans pousser une plainte
Pour son pays et l'étendard.

La référence aux « pays sauvages », les expressions « la lance des Hovas » et « frappé du pavillon noir » sont particulièrement révélatrices de l'état d'esprit « civilisateur » de la France lors de la constitution de son empire colonial. Dans la mesure où l'institution affirme aujourd'hui être bien loin de cette pensée, ce texte témoigne d'une volonté plus ou moins consciente, de faire vivre le régiment dans ce passé, avec l'usage du présent et du futur. Là encore, on peut considérer ces vers comme étant un moyen de se démarquer des autres par un repli dans un « passé idéal », en réaction aux changements dus à la professionnalisation qui compromet la spécificité de l'unité et, en conséquence, l'un des fondements de son existence et de son identité.

Enfin, dans la quatrième strophe, aucune distinction temporelle n'est faite entre les différents événements cités :

En Bretagne dans un port de guerre,

Pour la Chine ou Madagascar
L'Tonkin, la Nouvelle-Calédonie
Il faut les voir faire du pétard
Car c'est la bombe tous les jours
Tous les jours c'est la folie
Car on ne rigole pas toujours
Là-bas loin aux colonies.

L'ensemble est énoncé au présent comme si tous ces faits étaient actuels et contemporains alors qu'ils font référence à des réalités historiques différentes. La création de ce couplet peut être aussi bien contemporaine des mouvements de conquêtes françaises, que de ceux de la décolonisation. En tous les cas, ce couplet met en avant les conflits générés par l'empire colonial. Ces éléments ne correspondent plus à la réalité des engagés, sans pour autant s'inscrire dans leur fonction généalogique. Ainsi, malgré l'accent mis sur la grande capacité à se battre loin de chez soi, la strophe permet la valorisation identitaire de l'ensemble, de manière très limitée. En effet, la valeur exposée n'est pas mise dans une perspective historique suffisamment explicite, en même temps qu'elle ne correspond pas à l'actualité de l'unité qui se construit par le présent, même si elle s'appuie sur une généalogie pour asseoir son existence puisque « les identités collectives, y compris celles qui puisent leur inspiration dans l'histoire la plus ancienne ou dans les religions, ne sont aucunement des produits du passé. Elles procèdent au contraire d'une fabrication nouvelle, impulsée par la modernité »⁷⁶.

Ainsi, le mode de rédaction choisi dans ces trois couplets permet l'expression des valeurs encore portées par le groupe mais les rend difficilement assimilables car les références historiques ne sont pas suffisamment marquées et elles sont mises dans un contexte dans lequel le régiment ne peut se reconnaître complètement. Il est peu probable que cet état du texte résulte d'une grande ancienneté du chant puisqu'il fait référence, à la fois à la décolonisation, et aux théâtres d'opérations contemporains tels que celui des Balkans. Toutefois, la longueur très importante du chant, six couplets, peut laisser penser que le couplet trois a été rajouté afin d'actualiser la pièce. Ainsi, les strophes cinq et six, particulièrement axées sur des pratiques désuètes ne subsisteraient qu'en vertu de leur composition antérieure et ne sont que rarement interprétées, compte tenu de la durée moyenne des déplacements en

⁷⁶ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, op. cit., p. 141.

défilé. On retrouve cette pratique d'insertion de couplets dans *Belo ya mama*, c'est donc une hypothèse envisageable qui permettrait de justifier la teneur du récit. Actuel, lors de sa composition, il ne l'est plus aujourd'hui et est conservé en vertu du respect de la tradition. Le deuxième couplet, bien que montrant l'activité à l'étranger sous un angle passéiste, laisse apparaître les valeurs centrales du régiment. Ainsi, il a encore un sens pour les missions d'aujourd'hui et a donc préservé sa place. Au contraire, les trois autres strophes, ne répondent plus pleinement à la réalité du groupe et ont été déplacées à la fin du chant. On voit là se dessiner un processus d'actualisation des chants, tout en respectant la tradition, pour ne pas dénaturer la pièce, afin qu'elle continue à avoir un sens pour les militaires. Le chant peut être interprété comme une forme de réinvestissement du passé dans l'élaboration de l'identité collective du régiment. Cependant, la non-suppression des éléments désuets rend cette entreprise peu probante d'un point de vue fonctionnel dans le sens où les chants sont « des productions collectives ou reconnues par la collectivité militaire qui garantissent l'existence communautaire des images qui y circulent »⁷⁷. Or, les images qui circulent ici ne sont pas représentatives de ce que vivent les engagés du 1^{er} RAMa.

En définitive, l'identité collective des groupes passe essentiellement par leur inscription temporelle. Ce marquage peut se faire par l'évocation de faits passés ou par le culte d'une forme de filiation. Cette dernière est considérée comme l'ensemble des liens historiques qui inscrivent les individus « dans une généalogie et détermine[nt] sa place dans l'architecture sociale »⁷⁸. Elle est le fruit d'un lien social de parenté avec les générations précédentes, par une inscription des unités dans le temps. Ce renvoi au passé, dans la construction du présent, procure une stabilité identitaire. Les militaires se réfèrent à ces événements pour construire leurs règles de conduite, conformément aux valeurs qui se sont dégagées des expériences antérieures. Incrire cette histoire dans le présent et dans le devenir du régiment est donc essentiel puisqu'elle lui permet de se structurer. Cette mémoire collective « ne retient du passé que ce qui est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient »⁷⁹. Ainsi, ces chants, bien que faisant de larges références au passé, ne sont pas des résumés historiques des unités. Seuls les événements ayant un sens dans la construction identitaire de ses membres sont retenus, du fait des valeurs qui leurs sont associées ou des obligations morales qui en découlent comme les combats de Bazeilles, desquels il n'est retenu que l'épisode de la « maison de la dernière cartouche ». Ils

⁷⁷ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 214.

⁷⁸ Pierre Grelley, « Identité et filiation », in *CNAF*, « Informations sociales », 2006/3, n° 131, p. 26.

⁷⁹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel (coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité), 1997 [1^{re} éd. 1950], p. 131.

correspondent aux actions rituelles de mémoire qui leurs sont souvent associées, telles que les cérémonies de commémoration. En outre, ils contribuent au maintien des caractéristiques de la masculinité. Cette dernière nourrit largement l'identité militaire dans le sens où « l'homme trouve dans la guerre l'aventure, la camaraderie, le paroxysme de l'émotion, la preuve de sa virilité, éventuellement de nouveaux territoires et un butin, et toujours la chance d'un "destin glorieux", ce qui n'implique pas la mort mais une renommée éternelle. Dans l'intervalle entre les guerres, il perpétue le souvenir de ces événements. »⁸⁰ Par ailleurs, cela permet une filiation avec les Anciens dont les vecteurs principaux sont le recours aux symboles, notamment dans le chant où l'évocation du passé est conjointe à celle de la situation présente du soldat et à sa projection dans le futur. Celle-ci s'accompagne d'une référence plus ou moins importante aux ancêtres, ces personnes donnant une certaine humanité aux faits évoqués, indispensable pour développer les liens d'affection individuels envers l'unité de rattachement. Ainsi, que ce soit par le récit des événements fondateurs de l'histoire de l'unité, ou dans l'expression de l'honneur d'en être les successeurs, la filiation constitue le repère temporel nécessaire à la stabilité identitaire des militaires qui s'appuient sur cette légitimité historique pour valoriser leur présence actuelle, quel que soit le motif de leur déplacement en chantant. Cette filiation les inscrit dans une continuité historique et morale, en même temps qu'elle légitime des aptitudes spécifiques par rapport à la société civile. Ces aptitudes sont néanmoins communes à l'ensemble de l'arme puisque les différentes analyses ont montré la diffusion d'un même type de message identitaire, bien qu'approprié par l'unité régimentaire ou élémentaire. Cette inscription temporelle qui passe par le chant, mais aussi par les autres composantes du rituel, comme le drapeau, contribue donc à l'expression d'une identité collective et, en conséquence, « au renforcement de la solidarité entre les membres d'une même société »⁸¹, comme le souhaite l'institution.

⁸⁰ Barbara Ehrenreich, *Le sacre de la guerre, Essai sur les passions du sang*, op. cit., p. 169-170.

⁸¹ Yael Zerubavel, « Le héros national : un monument collectif. Tradition et politiques », in Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend (dirs.), *La fabrique des héros*, op. cit., p. 167.

Chapitre 6

Les chants festifs : visions poétiques de la vie du militaire

Le répertoire militaire, avec ses « chants de marche » pour valoriser l'institution et son mode de fonctionnement, est également nourri par des chants plus intimes, dont la grivoiserie, voire l'obscénité, constituent l'antithèse de la bienséance de la cérémonie. Ils sont exclusivement interprétés lors des rassemblements festifs (repas de corps, repas de compagnie, popotes...).

Ce vaste répertoire hétéroclite comporte à la fois des œuvres civiles et des créations propres à l'armée qui sont distinguées en deux catégories dans les recueils : les « chants de popote » et les « chants de bivouac »¹. Ils sont tous deux composés, pour une part, de chants civils et, pour une autre part, de pièces militaires dont certaines sont spécifiques aux Troupes de Marine. Il sera ici question d'analyser le sens de ces chants pour le groupe, au travers de leurs textes et leurs mélodies, afin de comprendre les raisons de leur présence dans les rituels de la vie militaire. Aussi, il ne s'agit pas d'une analyse exhaustive de l'ensemble des pièces de ce répertoire, mais de dégager les différents éléments lui permettant de se maintenir dans la culture de cette institution.

Ces pièces peuvent être classées en deux grands ensembles thématiques qui formeront la structure de ce développement : d'une part l'expression de la sexualité et du divertissement sexuel des engagés et, d'autre part, les festivités culinaires. L'étude abordera uniquement les pièces encore interprétées aujourd'hui dans les régiments des Troupes de Marine et portera, en priorité, sur celles spécifiques à l'armée ou associant l'institution dans leur déroulement textuel, sans toutefois exclure l'étude de chansons civiles, sans lien apparent avec l'armée, lorsque cela sera nécessaire pour le traitement de la problématique.

1. La sexualité au cœur du répertoire de « popote »

Le rapport à la sexualité est prédominant, dans ce répertoire associé aux popotes et autres repas de cohésion, puisqu'il représente plus de la moitié des chants. Il importe de s'interroger sur les raisons qui peuvent pousser un groupe à chanter sur un tel sujet et ce qu'il peut en retirer. L'observation des premiers contours des pièces montre que la sexualité est abordée sous trois angles distincts, non exclusifs les uns des autres, qui constitueront les trois

¹ Cf. *infra* chapitre 8.

étapes de développement de la problématique. Tout d'abord, l'expression de la sexualité nourrit la virilité des hommes, favorisant ainsi la consolidation structurelle du groupe. Ensuite, nous verrons que les pratiques sexuelles peuvent être présentées sous un jour moins conventionnel. Enfin, elles peuvent être mises en relation avec les valeurs hiérarchiques du groupe, contribuant ainsi à son assise sociale.

1.1. Mise en scène de la virilité et consolidation du groupe

L'institution militaire représente un environnement pratiquement unisexué et relativement fermé sur lui-même. Elle est caractérisée à la fois par un grand attachement aux valeurs masculines, avec, par exemple, une attention toute particulière à la force physique de ses membres, et par un mode de fonctionnement non ouvert par rapport à la société globale. En outre, les figures féminines, notamment celle de la mère, en sont exclues. En ce sens, l'armée semble répondre au concept de *Maison-des-hommes*, initié par l'anthropologue Maurice Godelier dans son étude sur la construction de la masculinité chez les Baruya de Nouvelle-Guinée², ensuite repris par de nombreux chercheurs dans l'analyse d'autres sociétés. Cette *Maison-des-hommes* prend la forme d'une institution ou d'un espace de vie réservé aux hommes. Elle vise à « la transmission intergénérationnelle du pouvoir entre les hommes »³, dans l'opposition avec toute forme de féminité et dans le but d'organiser socialement la rupture avec la mère, représentative du foyer familial. Pour y parvenir, elle impose « une série de codes complexes dont l'apprentissage se fait souvent de façon difficile et parfois même par la violence. [Il] se fait le plus souvent dans le secret des hommes, mais le féminin y est pourtant toujours présent, par procuration en quelque sorte, comme l'enjeu en négatif autour duquel se teste et se construit sans cesse la masculinité »⁴. La présence de chants sexuels dans le répertoire intime militaire semble donc pouvoir constituer l'un de ces moyens de « procuration » par lesquels le monde féminin est représenté, mais de manière plus générale, aussi le monde extérieur à l'institution. Il convient alors de s'interroger sur les vecteurs employés pour qu'ils puissent permettre une mise en exergue de la masculinité, voire de la virilité.

Avant cela, une définition de la virilité s'impose afin de mieux en cerner les enjeux et l'importance dans la construction sociale des groupes. En découlera une interrogation sur

² Maurice Godelier, *La production des grands hommes. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1982.

³ Christian Schiess, *La construction sociale du masculin*, Mémoire de DEA en sociologie, université de Genève, 2005, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

l'impact de ces pratiques dans la construction identitaire d'individus évoluant dans un milieu très majoritairement masculin tel que l'armée.

Le concept de virilité est omniprésent à l'armée, tout d'abord dans le cadre du service, plus particulièrement dans les contextes guerriers puisque :

« La virilité est synonyme de force, ou du moins elle la suppose : force physique, symbolique, mais aussi morale – on parle de force de caractère –, considérée et valorisée comme un trait essentiel du masculin. Celui-ci se traduit par certaines capacités : l'aptitude au commandement, à la décision rationnelle tenue pour nécessaire à l'exercice du pouvoir. La virilité se révélerait aussi par certaines dispositions : maîtrise de soi, fermeté, endurance. »⁵

Ensuite, la virilité s'inscrit dans la vie quotidienne des engagés où elle est un vecteur d'intégration au groupe. Enfin, elle se définit, selon Pascal Molinier, par « la forme érectile et pénétrante de la sexualité masculine »⁶ et par la domination qu'elle implique. Ainsi, elle apparaît de manière stéréotypée dans les postures, allures, gestes et tons de la voix mais également dans les propos des individus. En ce sens, elle « pourrait se définir comme un ensemble de comportements, d'interdits, de non-dits, de valeurs, d'attitudes, de discours stéréotypiques, etc., qui s'articulent en véritable système idéologique centré par le courage et la force »⁷. Elle fait donc l'objet de normes instituées, dont le respect constitue le « reflet d'une image mentale standardisée. L'image intériorisée s'appuie, en retour, sur la perception de l'aspect physique, qui doit permettre de juger de la valeur d'une personne »⁸. Par son implication dans la communication verbale mais surtout non-verbale, la virilité a un impact sur les relations entre les personnes d'un même sexe masculin. Elle influe sur les rapports hiérarchiques qui structurent le groupe, non plus sur la base des grades ou des légitimités rationnelles, mais sur « la forme hégémonique de la masculinité perçue comme légitime par tous ceux qui jouent le jeu, c'est-à-dire par tous les hommes »⁹. À l'armée, cette légitimité

⁵ Claudine Haroche, « Anthropologie de la virilité : la peur de l'impuissance », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dirs.), *Histoire de la virilité*, vol. 3 « La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle », Paris, Seuil, 2001, p. 16.

⁶ Pascal Molinier, Daniel Welzer-Lang, « Féminité, masculinité, virilité », in Hélène Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré, Danièle Senotier (dirs.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000, p. 77.

⁷ Daniel Welzer-Lang (dir.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (coll. Féminin et Masculin), 2000, p. 277.

⁸ George-Lachmann Mosse, *L'image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997, p. 11.

⁹ Christian Schiess, *La construction sociale du masculin*, op. cit., p. 72.

repose essentiellement sur la notion d'ancienneté des individus, cette dernière étant le reflet d'une somme d'expériences, plus ou moins guerrières, ayant alimenté la virilité et donc la valeur aux yeux du reste du groupe.

Dans le cadre des activités festives qui jalonnent la vie militaire, les attributions de la virilité sont très fortement marquées par sa connotation sexuelle. Les raisons sont principalement imputables à trois aspects de ce mode de vie : la masculinité historique de ce milieu¹⁰, l'enfermement et la limitation des relations amoureuses et familiales inhérente à celui-ci. Dans ce type de contexte, l'expression de la domination sexuelle masculine passe par son expression orale au travers du chant puisque le faire en parlant en public ne peut pas être accepté dans la culture française où « parler trop explicitement de ses pratiques sexuelles dénoterait une attitude exagérément “affranchie” (“obsédé(e)”, “nympho”, exhibitionniste), voire vénale à l'égard de la sexualité »¹¹. De plus, le chant, un mode oratoire collectif, permet une affirmation de l'ensemble des participants dont « “l'investissement dans le jeu” [est] guidé par un intérêt fondamental qui est de toujours être reconnu comme un homme »¹². En ce sens, le répertoire grivois alimente symboliquement, par sa connotation sexuelle, la virilité des chanteurs car chacun peut se situer au sein du groupe. L'expression de « la sexualité a ainsi une fonction agrégative »¹³ qui confère à la pratique du chant grivois une valeur rituelle dans son contexte d'énonciation.

Les principales composantes de la virilité et l'importance du mode oratoire chanté avec ses aspects sexués étant exposées, il convient d'analyser ce répertoire de popote en lien avec son contexte afin de comprendre la place de l'interprétation de ce genre de chants dans la mise en évidence de la virilité individuelle et collective du groupe. Il apparaît, avec l'étude des textes que seules quelques pièces du répertoire sont en lien direct avec l'armée¹⁴ et que ces dernières sont le plus fréquemment interprétées. Toutefois, elles ne le sont ni systématiquement, ni exclusivement. Par ailleurs l'enquête a révélé qu'environ la moitié

¹⁰ Nous verrons dans la partie 1.2. du présent chapitre que malgré une ouverture de l'institution aux femmes, elle reste très limitée et consiste en une « intrusion » des femmes dans un milieu d'hommes.

¹¹ Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, juin 1999, « Sur la sexualité », p. 6.

¹² Christian Schiess, *La construction sociale du masculin*, op. cit., p. 72.

¹³ Georges Balandier, « Le sexuel et le social. Lecture anthropologique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 76, janv.-juin 1984, p. 5.

¹⁴ Les principaux chants abordant ce thème sont : *La romance du 14 juillet*, *Suzon*, *Les filles de Camaret*, *Nini peau d'chien*, *Plaisirs d'amour*, *Psaume*, *La digue du cul*, *Les marsouins*, *Le Troubadour*, *Le gars popaul*, *Le zébu*, *La terre jaune*, *Le tambour miniature*. Les chants soulignés sont ceux pour lesquels un lien avec l'armée a été repéré.

d'entre-elles ne sont pas chantées, alors que certaines ont une connotation militaire¹⁵. Les chants dont le thème est en lien avec l'enfant, soit par l'expression de la grossesse inattendue (*Suzon*), soit par l'infanticide (*La romance du 14 juillet*) sont délaissés. Ceci peut s'expliquer par le fait que le déni de paternité va à l'encontre d'une conception de la virilité fondée sur la capacité à engendrer une filiation, expression d'une forme de puissance. Les chants centrés sur la description de la prostitution sont également laissés de côté, peut-être parce qu'ils consistent en une dépréciation morale de la femme pour valoriser la supériorité masculine et, qu'en conséquence, ils n'évoquent pas directement le rapport sexuel sous un angle masculin¹⁶.

En revanche, évoquer la puissance sexuelle par la description de l'acte ou la vantardise d'une multitude de conquêtes est générateur de virilité à l'intérieur du groupe d'hommes car elle met en avant la capacité physique. Ceci peut expliquer pourquoi les chants traitant le rapport hétérosexuel exposent tous cette puissance sexuelle par l'expression d'une position dominante masculine, dans la relation au sexe opposé. En conséquence, il semble nécessaire d'analyser plus en détail cette partie du répertoire pour en comprendre les mécanismes.

Ces chants comportent de trois à sept couplets, allant de trois à six vers. Ils suivent tous une structure à refrain détaché. Toutefois, ils diffèrent dans l'organisation de leur interprétation. En effet, tandis que *La terre jaune* est entièrement interprété collégalement, une alternance soliste sur les couplets et chœur sur le refrain est mise en place dans *Le marsouin* et dans *Le troubadour*. Enfin, l'interprétation de *Le tambour miniature* consiste en une alternance entre le soliste et l'assemblée. Dans le couplet, chacune des deux parties a son propre texte et elles alternent à raison d'un vers chacune, en commençant par le soliste :¹⁷

¹⁵ Les pièces entendues lors de l'enquête sont : *Les marsouins*, *Le Troubadour*, *La terre jaune*, *Le tambour miniature*.

¹⁶ Nous verrons que la prostituée apparaît mais uniquement pour appuyer une description de la sexualité des militaires et non comme élément thématique central du chant.

¹⁷ Les éléments en italique sur la partition correspondent au texte chanté collégalement.

A1
Je suis un tam-bour mi-nia-ture, *mar-quez le pas.* A2
On m'ad-mire pour ma
A3
belle sta-ture, *par le flandroit.* J'ai fait trois fois le tour dumonde, Au gard' à vous. J'ai
A4
cour-tj-sé des bru-nes et des blondes, *Ser-rez les flancs* Et de moi l'on di - ra tou-jours,
A5
Au gard' à vous Qu'j'é - tais fou-tu, pour la guerre et l'a-mour, ti-reur de-bout.
A4'

La partie réservée au collectif est invariablement répétée sur tous les couplets et seules les paroles du soliste changent. Par ailleurs, ces éléments fixes d'un couplet sur l'autre sont plus déclamés que chantés, sauf la dernière formule qui constitue la cadence finale du couplet. D'un point de vue textuel, ils n'ont pas de sens en dehors de leur association avec les vers solistes. En conséquence, ils peuvent être considérés comme formant un refrain imbriqué. Le refrain détaché, quant à lui, est plus ou moins collectif, c'est-à-dire que ceux qui connaissent bien le chant peuvent se joindre au soliste pour l'interpréter, malgré, là aussi, un principe d'interruption réduit à une seule intervention au milieu de la strophe :

B1
J'ai per-du mes jam-bes à Gra-ve-lo - te, B2
J'ai per-du mes deux bras
B3
à Val-my, (Mar-souin!) Au Ton-kin, J'ai lais-sé ma cu-lot - te,
B4
Et le reste, dans le Fau - bourg d'Saint-Denis, Chez la mère Casse-bite!

La fin du refrain, également collégiale, correspond à une réponse donnée à ce qui est dit au début avec un passage du discours de la première à la troisième personne du singulier. Ces quatre derniers vers ne peuvent pas être associés aux interruptions collectives précédentes car elles sont autonomes, aussi bien textuellement que musicalement :

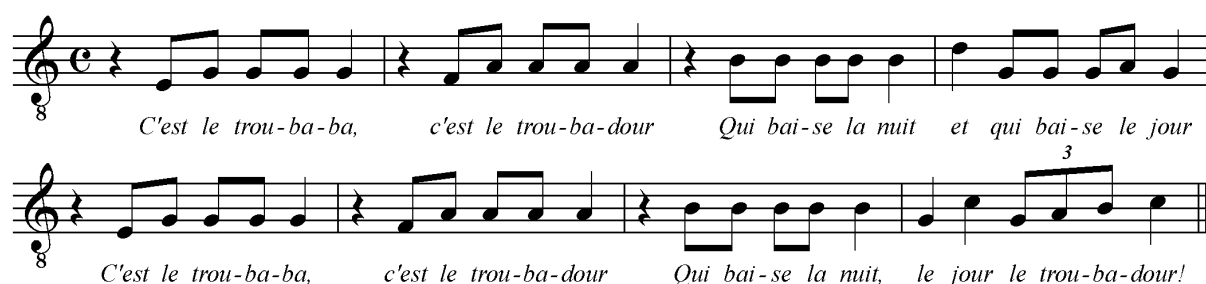


Quel qu'en soit le procédé, l'organisation à refrain détaché permet une mise en perspective d'un militaire avec son groupe d'appartenance, fondée sur le principe d'alternance soliste/chœur. La forme du chant, en dehors de toute considération textuelle, est un premier moyen de hiérarchiser l'ensemble d'individus par la création d'une dynamique de groupe autour du soliste. Le collectif n'est plus spectateur d'une performance mais y participe sous la direction du chanteur principal. Ainsi, ce dernier est valorisé par rapport à l'ensemble. Il rehausse sa virilité par sa prise de pouvoir entraînant la domination d'autres hommes, expression probante de virilité puisqu'elle confère à l'individu un statut social supérieur, même s'il est provisoire. Le mode d'interprétation des chants influe donc sur l'intégration individuelle au groupe et sur la consolidation de sa cohésion autour de son meneur.

Trois chants sur les quatre abordés dans ce paragraphe ont un contexte militaire. Dans le quatrième, le lieu commun avec l'institution se fait dans l'évocation du voyage¹⁸. Cette remarque amène à s'interroger sur l'importance des textes dans la prégnance des chants et dans leur impact sur l'affirmation de la puissance masculine des militaires. En ce sens, il convient de les observer plus en détail afin de déterminer leurs caractéristiques textuelles et musicales car le traitement thématique de la relation sexuelle est visible au travers de plusieurs éléments propices à l'expression des différents aspects de la virilité.

Tout d'abord, la notion de performance sexuelle est centrale dans les quatre pièces étudiées. Elle apparaît dans l'expression de l'endurance, fruit d'une préoccupation de tous les instants. Dans *Le troubadour*, le refrain est entièrement consacré à cette idée :

¹⁸ Cf. *Infra* chapitre 7 pour l'explication de cette notion.



L'air qui accompagne l'expression de cette performance appuie cette idée avec une absence de silence sur les deux vers énonçant l'endurance, tandis que les deux autres sont partagés en deux formules musicales interrompues par une césure. Par ailleurs, l'ensemble de la mélodie est suspensif, excepté la formule finale qui constitue une cadence ascendante sur le degré de référence.

Dans *Le tambour miniature*, c'est le dernier couplet qui évoque cette endurance, en débutant par la phrase « Ma femme accouche toutes les trois semaines ». Ce premier vers sert d'amorce à l'expression d'une idée connexe : la filiation, dont on a vu précédemment qu'elle était un élément important dans la constitution de la virilité. Elle est énoncée ici comme une forme de puissance pour aborder la valeur physique du marsouin : « C'est un marsouin beau comme le jour / Des mieux foutus pour la guerre et l'amour. » Au regard de ces derniers mots, ressortent deux des éléments fondateurs de la virilité : la puissance sexuelle et la valeur guerrière. En effet, « il existe une interdépendance entre la guerre, la virilité et l'homme : le militaire est un homme dans la mesure où chaque homme est potentiellement un guerrier »¹⁹.

Dans *La terre jaune*, c'est également le dernier couplet qui est consacré à l'affirmation d'une endurance dans le domaine sexuel avec l'énumération des activités de la semaine. À chaque jour ouvré est associée une nouvelle performance par l'évocation d'une technique d'accouplement différente :

¹⁹ Emmanuelle Prévot, « Les opérations de maintien de la paix : une voie pour intégrer les femmes militaires », communication faite pour l'OTAN/IMS, 2008, en ligne : http://www.nato.int/ims/2008/win/briefing/Communication_Pr-vot.pdf, p. 3.

Le lun - di j'baïse en le-vret-te. Le mar - di, j'baïse en ca-nard. L'mer-cre-di, je fais mi-nette et Le jeu - di, m'fais pom - per l'dard. L'ven - dre - di, feuil-le de ro - se. Sa - me - di, soi-xan - te - neuf. Ah, ah, ah!

Ici encore, l'endurance exprimée dans le texte est soutenue par la mélodie ininterrompue. Les six incises sont regroupées par paires, avec une valeur plus longue à la fin de chacun des trois groupes de vers qui donne surtout la possibilité au chanteur de reprendre brièvement sa respiration. Ces respirations se font sur des degrés suspensifs qui appellent à la suite du texte et qui tiennent l'auditeur en haleine. Seule la fin du couplet présente un ralentissement musical et textuel avec une cadence mélodique descendante conclusive.

Le dimanche est consacré au repos, en corrélation avec l'organisation hebdomadaire du travail, donnant ainsi un caractère professionnel à l'activité sexuelle. Ce jour est d'ailleurs musicalement séparé du reste de la semaine en étant chanté sur le dernier refrain, tandis que les autres sont énoncés sur l'air du couplet :

Le di-manche je me re - po - se Pour re-faire du fou-tre neuf, Pour re-faire du fou-tre neuf!

Le repos associé à ce jour de la semaine est soutenu par une mélodie ondulante et une rythmique en blanches sur le mot « repose ». On retrouve sur les deux vers suivants un rythme plus entraînant avec des césures moins marquées qui soutiennent l'action de « refaire du foutre neuf ». Les deux derniers vers expriment également la qualité du « foutre », à l'origine de la filiation et, en conséquence, tout aussi vectrice de virilité que l'acte sexuel et sa périodicité soutenue.

Enfin, dans le chant *Les marsouins*, c'est la même idée d'une importante fréquence de la pratique sexuelle qui est au cœur du chant puisqu'elle gouverne tous les couplets. Elle est montrée comme prenant la place de toutes les autres actions à effectuer et apparaît comme une transgression des attitudes convenables avec l'expression « au lieu de » dans chacun des

Les marsouins à l'hospice (*bis*)
 Au lieu de soigner leur chaud'pisse
 Ils enculent la sœur de service.

Le premier vers du refrain prend la forme d'une résignation vis-à-vis de la non-conformité de ces agissements, avec un léger ralentissement du tempo associé à une ligne mélodique descendante conjointe de la tonique à la dominante. Ainsi, le marsouin est décrit comme impossible à raisonner, étranger aux convenances sociales, expliquant, là encore, par cette non-soumission aux règles, son importante virilité. Les vers suivants, quant à eux, associent les dérives sexuelles, énoncées dans les couplets, aux addictions, illustrées par l'alcool et le tabac, deux autres formes de transgressions appuyant l'affirmation de cette virilité par le défi du règlement :

C1

Ah ! les mar - souins, Ah ! les mar - souins, Oh la

jo - lie vie que l'on mè - ne dans un ré - gi-ment d'mar - souins On y

boit on y fume l'on y baise chez les mar - souins chez les mar - souins.

270

militaires. Bien qu'étant considérés comme néfastes, l'alcool, le tabac et le sexe n'en font pas partie et ils en abusent. D'apparence joyeuse, ce refrain dépeint, en outre, une réalité de la vie militaire où l'oisiveté peut-être récurrente et source de dérives comportementales. Loin des soucis et responsabilités de la vie quotidienne, le marsouin présenté dans cette pièce n'a qu'à s'inquiéter de son bien-être personnel qui passe par cet état de débauche. En conséquence, malgré son sens joyeux, le chant dénonce le désœuvrement des militaires au sein des casernes lorsqu'ils sont en garnison. Ainsi, il a un sens dans la vie communautaire puisqu'il ressemble à une communication de la troupe envers ses supérieurs, rendue possible par l'organisation festive et l'effacement des hiérarchies qu'elle implique. Par ailleurs, le mode oratoire chanté permet cette forme de contestation qui n'est pas acceptée dans un langage parlé. Il a donc une grande importance dans les relations entretenues entre les grades.

La fréquence soutenue des rapports sexuels ne passe pas uniquement par leur énumération, mais aussi par la description des types de femmes fréquentées. Ces dernières sont principalement caractérisées par leur diversité, corrélativement à l'excès d'appétit sexuel évoqué précédemment, par le biais du cliché « des brunes et des blondes », dans *Le tambour miniature* et *Le troubadour*. Toutefois, elles prennent aussi l'apparence de prostituées. Dans ce cas, elles ne sont généralement que sous-entendues, au travers de l'évocation d'un bar, d'une maison close ou d'un autre lieu dédiés aux réjouissances sexuelles, à proximité du régiment. Les militaires parlent alors de « la mère maquerelle » dans *Le Marsouin* et *La terre jaune* où elle est associée « au Parisiana », nom d'une célèbre salle de spectacle parisienne où étaient programmés des cafés-concerts au début du XX^e siècle. Selon les agents de la préfecture de police, ces lieux sont des « “taudis immondes”, “poubelles humaines”, où se conjuguent décadence et déchéance du corps et de l'esprit »²⁰. Cette référence donne une connotation de débauche du militaire puisque ces lieux sont largement marqués par la prostitution, d'abord clandestine, puis ouvertement affichée, comme en témoigne un agent de surveillance du Bijou Concert :

« Depuis quelque temps, certains cafés-concerts ont été transformés en mauvais lieux où se donnent rendez-vous des hommes et des filles de débauche de tous les quartiers de Paris et vivant uniquement du produit de la prostitution ; les filles y viennent uniquement dans le but de provoquer les hommes et d'inciter les gens à la débauche. Des filles soumises et insoumises y entrent pour l'exercice de leur honteux métier. Elles

²⁰ Concetta Condemi, *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 66.

y sont attirées par les chefs d'établissements qui en font le principal attrait et une source de succès. »²¹

Dans *Le Tambour miniature*, ils parlent de « la mère casse-bite », expression utilisée par les militaires pour désigner les bars et lieux de prostitution modestes. Dans ce dernier chant, cette figure sexuelle est située géographiquement dans le « faubourg de Saint-Denis », quartier de Paris largement associé à la débauche festive depuis le XIX^e siècle. C'est à cette période qu'il s'ancre en tant que quartier de la fête, en regroupant le plus grand nombre d'établissements de ce type²². C'est le lieu de prédilection du café-concert, dans lequel « grivoiserie et prostitution s'affichent ouvertement sous les projecteurs »²³ et dans la réalité des chanteuses. Le recours à la prostitution n'est pas montré sous un jour valeureux mais uniquement comme un moyen de répondre à ces débordements d'appétit sexuel et viril. En effet, ils sont, dans les trois chants abordés, associés à une mise en contexte assez négative qui explique qu'ils « se contentent » de cela. Dans le troisième couplet de *Le marsouin*, « la mère maquerelle » est mise en opposition avec « la plus belle » fille. Dans le deuxième couplet de *La terre jaune*, elle s'oppose à la fille bourgeoise :

Y'en a qui pour faire la fête
S'en vont dans les grands salons,
Avec des demi-mondaines
Qui leur bouffent tout leur pognon.
Moi, quand j'veux faire mon affaire
Je vais au Parisiana, ah, ah, ah !

Cette critique est appuyée par un clivage entre « Y'en a qui » et « Moi ». L'acte sexuel est ensuite réduit à son aspect le plus élémentaire et est dénué de tout aspect relationnel et sentimental avec l'expression « Moi, quand j'veux faire mon affaire / Je n'fais pas tant d'chichis qu'ça », dans le troisième couplet. Cette singularisation du « Moi », menant à la revendication d'une forme de simplicité dans les circonstances qui ont mené à l'acte sexuel, contribue au « culte de la virilité, c'est-à-dire de la rudesse, de la force physique et de la

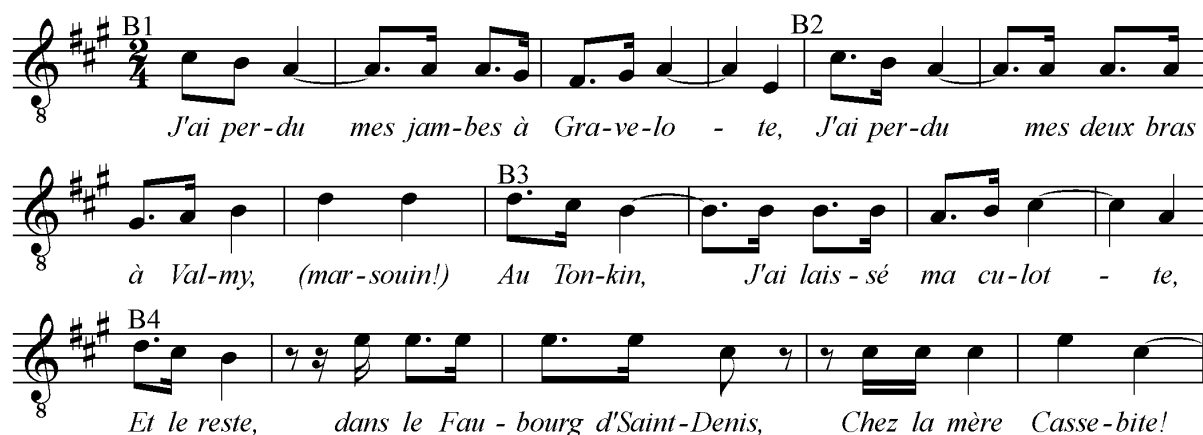
²¹ *Ibid.*, p. 91.

²² *Ibid.*, p. 58.

²³ Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, op. cit., p. 58.

grossièreté bourrue, instituée en refus électif du raffinement efféminé »²⁴. Il est d'ailleurs accentué par le premier vers du refrain suivant, largement caractérisé par la vulgarité : « J'lui fous ça dans l'trou qui pète. »

Enfin, dans *Le tambour miniature*, la singularisation du narrateur apparaît à la fin du refrain dont les deux premiers vers expriment les diverses mutilations qu'il a subies au fil de ses campagnes :



Rapidement, le discours dégénère et parle du Tonkin comme du lieu de ses premiers ébats. Enfin, les deux derniers vers mettent en avant qu'il a « perdu le reste » dans ces lieux de débauche. L'expression « le reste » étant très vague, elle peut être interprétée comme la perte de l'argent, mais aussi comme celle de l'honneur et de la dignité. La ligne mélodique est descendante sur « J'ai perdu » et sur « Et le reste », soit, avec « J'ai laissé », les trois expressions signifiant la perte. Par ailleurs, ces trois formules constituent une marche mélodique traduisant la progression du texte. Sur « J'ai laissé », la mélodie reste sur le même son, illustrant cette stagnation induite par le verbe. Toutefois, la formule descendante sur « Au Tonkin » qui la précède nuance le verbe et laisse penser à une forme de perte. Ces vers expriment aussi un attachement aux plaisirs de la vie en réaction au vécu guerrier ayant eu une incidence sur le corps physique, élément premier d'expression de la virilité. Toutefois, le fait que le marsouin conserve sa capacité à l'acte sexuel permet au narrateur de se « préserver contre une diminution de sa propre virilité »²⁵ et de rester un homme. Le chant grivois, dans un contexte de popote ou de repas de cohésion, fait donc référence aux conséquences des conflits et aux théâtres d'opérations, tout comme les activités d'entraînements qui précèdent

²⁴ Pierre Bourdieu, « Vous avez dit populaire ? », in Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard (coll. Point-essai), 2001, p. 148.

²⁵ Théo Staub, *L'enfer érotique de la chanson folklorique française*, op. cit., p. 145.

généralement ce type de rassemblements festifs dans lequel prend place son interprétation. Dans cette ritualisation, il y a donc une expression de la vie du soldat dans ce qu'elle a de plus fondamental, l'exercice de la guerre et ses conséquences. Ainsi, « cette construction [de la virilité] repose essentiellement sur la valeur défensive de cette élaboration collective vis-à-vis de la peur et de la souffrance dans le travail »²⁶. Elle permet de faire émerger un sentiment de « sécurité et revendique la position du pouvoir et de maîtrise »²⁷.

En définitive, la femme n'apparaît pas comme choisie, posant, là encore, la question de la virilité. Certes, l'appétit sexuel est preuve de puissance et de virilité mais l'abaissement à ce genre de pratiques, où l'homme ne parvient pas à maîtriser ses pulsions et doit avoir recours à la prostitution, ne va-t-il pas à l'encontre de cette même considération masculine ? Il est probable que si mais l'acte n'est pas effectif, il n'est que symbolique au travers du chant, dont l'interprétation devient alors un acte transgressif par l'expression de ce qu'il ne faut pas faire, tout du moins ne pas avouer. C'est donc aussi dans cette transgression des convenances culturelles qu'émerge la virilité. C'est également en cela que le groupe affirme sa masculinité et son hermétisme au sexe opposé²⁸. La femme représente une relation entre le groupe et son extérieur. En « perdant son altérité, elle perd aussi sa liberté et devient objet du groupe dans son entier »²⁹. Ainsi, le chant, tel qu'il est pratiqué dans ce type de contexte, marque symboliquement les relations entre le groupe communautaire et la société civile.

1.2. L'expression de pratiques sexuelles non conventionnelles

Outre la mise en condition des relations à caractère hétérosexuel, les chants donnent, par le biais d'un vocabulaire varié, une description du coït en lui-même par l'énumération de diverses positions sexuelles ou encore par l'expression de la masturbation. Le verbe « enculer » est le plus fréquemment employé pour désigner l'acte sexuel de pénétration. Les autres termes sont « foutre dans » et « baiser ». Tous trois comportent une dimension de supériorité de celui à qui l'acte est associé sur celui qui le subit. Ainsi, ils expriment la possession sexuelle qui consiste à « dominer au sens de soumettre à son pouvoir »³⁰. C'est donc plus particulièrement par le biais de ces mots, induisant une relation de

²⁶ Daniel Welzer-Lang (dir.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, op. cit., p. 277.

²⁷ *Ibid.* p. 279.

²⁸ Nous verrons ci-après le positionnement des femmes engagées dans les Troupes de Marine face à cette pratique sexiste du chant.

²⁹ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », op. cit., p. 228.

³⁰ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil (coll. Point-essai), 2002 [1^e éd. Paris, Fayard, coll. Point-essai, 1998], p. 35.

domination/soumission, que se manifeste le pouvoir viril du sexe, présenté précédemment. Ce pouvoir est accentué par l'espace de pénétration. En effet, la soumission est plus grande lorsqu'elle est anale, compte tenu du fait qu'elle est contraire à la morale. Or, c'est ce type de relation qui semble être le plus fréquemment exposé³¹. En outre, ces expressions ont un caractère familial, voire vulgaire, qui montre le désir d'outrepasser des règles de convenance et d'exprimer une certaine forme de pouvoir. Afin de mieux comprendre ce en quoi elles bravent des interdits et les raisons qui les motivent, il convient avant tout de revenir sur la définition de la transgression.

Tout d'abord, cette notion est liée à celle de règle. Pour qu'il y ait transgression il faut qu'il y ait une norme. Cette dernière, en ce qui concerne la sexualité, est régie par les valeurs judéo-chrétiennes qui sous-tendent notre culture. La transgression consiste en un non-respect de ces règles et « se situent généralement dans un contexte collectif »³². Lorsqu'elle est associée à des activités sexuelles, elle est conduite par la recherche du plaisir et se traduit par des actes dits « pervers », c'est-à-dire des procédés contraires à la normalité instituée par la société. Selon Gaffiot, transgresser a pour origine le latin *transgressum* qui « provient de trans-gredior (trans-gradior) dont les déclinaisons de sens ouvrent l'esprit à des significations beaucoup plus étonnantes »³³. Elles peuvent être envisagées comme « *surpasser une loi, un commandement, traverser, franchir, dépasser, surpasser ; [caractère insoumis, courageux]* »³⁴. C'est aussi « *passer sous silence [le secret, corollaire de la transgression]* »³⁵. La mise en perspective de l'analyse des chants et des deux composantes de cette définition permettra de déterminer le degré transgressif du répertoire et contribuera à en délimiter les fonctions.

Le recours à une attitude contraire aux normes constitue donc une démarche virile dans le sens où il induit un défi aux règles établies. D'ailleurs, son expression dans le répertoire festif militaire a une forme humoristique. Associés à un contexte d'amusement, ces chants sont dévolus au rire et à la plaisanterie car ils permettent de rappeler et d'asseoir les normes du groupe puisque « le rire naît d'une dysharmonie entre des manières de faire

³¹ Selon toutes les personnes interrogées lors de l'enquête, le terme « enculer » signifie l'expression d'une pénétration anale.

³² Jean Maisonneuve, « Quelques soucis de définition », ERES | *Connexions*, 2007/1, n° 87, p. 16.

³³ Vincent Estellon, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *L'esprit du temps* | *Champ psychosomatique*, 2005/2, n° 38, p. 151.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.* Les éléments sont mis en italique et entre crochets par l'auteur.

attendues et une manière de faire spécifique »³⁶. Ce rire « est sérieusement ritualisé, et son espace-temps rigoureusement défini, de manière à garantir aux membres du groupe ébranlé un bénéfice ardemment espéré »³⁷. De par son contexte d'interprétation, ce répertoire met implicitement en évidence les règles par rapport à la plaisanterie transgressive puisque le rire « naît de l'incompréhensible, du décalage entre un ensemble de normes et des pratiques racontées »³⁸. Dans les chants dédiés à la popote, la transgression est essentiellement relative aux pratiques sexuelles et se traduit soit par l'exposition de relations à caractère déviant, telles que la sodomie, soit par un récit construit autour de la masturbation. Dans tous les cas, il consiste généralement en une description détaillée de l'acte sexuel en question.

Seul *Le tambour miniature* ne fait pas directement référence à une pénétration, avec un développement centré sur la qualité de la performance sexuelle, évaluée au travers de la satisfaction de la demoiselle et la beauté de la progéniture. Le chant *Les marsouins* est entièrement fondé sur la pénétration puisque le verbe « enculer » est écrit dans six des sept couplets du chant. Dans *La terre jaune*, il est ouvertement anal et revendiqué avec les vers « j'lui fous ça dans l'trou qui pète » (3^e refrain) et « Moi, j'me fais chier sur la bite » (4^e refrain). Le fait que ces vers appartiennent aux refrains les met en évidence et fait partie de la revendication du chanteur dans son opposition aux autres, affichant son caractère insoumis et donc transgressif. Il importe de revenir sur la structure de cette pièce pour mieux comprendre le lien établi entre ses différentes composantes pour aboutir à cette valorisation. Dans ce chant de cinq couplets et cinq refrains variables textuellement, il y a une opposition systématique entre les quatre premiers couplets, consacrés aux « autres », et les refrains, centrés sur « moi », aboutissant à une valorisation personnelle par la dépréciation d'autrui³⁹ au travers de la performance sexuelle. Cette dernière est d'ailleurs confirmée par la planification des activités charnelles hebdomadaires du narrateur dans le dernier couplet et le dernier refrain, abordés précédemment.

Outre la verbalisation de l'acte de pénétration, les chants décrivent ces rapports par l'énumération de diverses positions plus ou moins fantaisistes, allant, elles aussi, à l'encontre des normes établies par les convenances sociales et constituant, de ce fait, des actes de transgression. La position qui revient systématiquement est celle de « la levrette », c'est-à-dire

³⁶ Olivier Schinz, « Les enjeux sociaux du rire en contexte médical : approche anthropologique », présentation donnée à l'occasion de la journée *Le médecin et le rire*, 26 juin 2006, en ligne, http://www.amov.ch/uploads/Olivier_Schinz_JOR_2007.pdf.

³⁷ Abderrahmane Moussaoui, « Rire en situation de violence, l'Algérie des années 1990 », *op. cit.*, p. 124.

³⁸ Olivier Schinz, « Les enjeux sociaux du rire en contexte médical : approche anthropologique », *op. cit.*

³⁹ Cf. Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », *op. cit.*, p. 37 et suivantes.

celle qui présente une forme de bestialité dans la sexualité où la femme n'a aucune emprise sur l'acte de pénétration et qui laisse entrevoir une virilité par la domination masculine pendant le coït : « C'est encore la levrette qui emporta le pompon » (*Le troubadour*, 3^e couplet), « Le lundi j'baise en levrette » (*La terre jaune*, 5^e couplet). Dans *Le tambour miniature*, elle est suggérée par l'expression « tireur debout » (dernier vers du refrain intégré). La domination est également exprimée par la fellation, acte à priori dirigé vers la manifestation du plaisir masculin, dans le dernier couplet de *La terre jaune*, avec le vers « Et le jeudi m'fais pomper l'dard ». Elle est aussi présente dans *Le troubadour*, avec « Qui me sucent les couilles », dans le premier couplet, et « Je te taillerai une plume pour mettre à ton chapeau », dans le deuxième couplet qui retranscrit les paroles de « la reine d'Espagne ». Ainsi, la femme se trouve au service du plaisir sexuel masculin, renforçant la virilité de l'homme, non par le pouvoir de domination de ce dernier mais par la soumission de sa partenaire aux seules fins de sa satisfaction individuelle.

En définitive, ces chants expriment une sexualité masculine dominatrice. Elle se construit grâce à la description de figures féminines « qui se soumettent volontairement à la domination sexuelle, qui ne voient d'épanouissement que dans cette soumission »⁴⁰. Ils constituent, par différents moyens, des transgressions des normes socialement établies.

« La relation (sexuelle) homme-femme, redessinée arbitrairement par la métaphorisation, symbolise la domination masculine telle qu'elle est conçue et vécue dans sa réalité la plus physique par les hommes. Ce système de signification archaïque est "sursignifié" en raison de ses implications pour l'ordre social : pour que l'activité sexuelle masculine fonctionne comme un signe de la puissance de l'homme, il faut qu'elle soit "exaltée, multipliée, glorifiée", ne laissant à la femme que la plus complète passivité. Seule l'existence d'un écart maximal entre les deux termes peut donner une telle puissance sémiologique à l'acte sexuel. »⁴¹

Ainsi, la pratique du chant de popote permet à l'homme de violer le tabou du sexe et les déviances concernant l'acte. Doté d'une valeur humoristique sur la performance sexuelle, il met en évidence une forme de pouvoir du militaire qui utilise la « valorisation de la

⁴⁰ Daniel Welzer-Lang (dir.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, op. cit., p. 65.

⁴¹ Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », op. cit., p. 15-16.

sexualité masculine comme preuve de la virilité »⁴² vis-à-vis des autres hommes de son groupe. En conséquence, ces interprétations ne peuvent se départir de leur environnement, sans quoi elles perdraient la plus grande part de leur signification puisque cette expression spécifique de « la virilité semble ainsi échapper à sa définition sociohistorique, fondée sur le contrôle de soi »⁴³. En dehors de cet espace d'expression particulier que représentent les repas ritualisés, c'est l'honneur et le courage qui sont les vecteurs de la virilité et de l'intégration au groupe et ces débordements sexuels seraient source d'exclusion car perçus comme une forme de déchéance.

Il convient maintenant de reprendre l'analyse qui a été faite de ces contextes afin de mieux cerner l'importance d'une telle expression de virilité sexuelle, par la transgression, dans les processus de structuration du groupe et des personnes qui le composent. L'interprétation des chants grivois, voire obscènes, dans les rassemblements festifs laisse aux engagés, dominés par la hiérarchie militaire pendant le service, la possibilité de faire preuve de leur virilité et de leur masculinité. En ce sens, la fête autorise « un renversement temporaire des interdits »⁴⁴. L'image caricaturale véhiculée par ces chants constitue un exutoire dans un milieu où les libertés individuelles sont réduites. L'expression sexuelle dans ces chants permet l'affirmation d'un débordement de vitalité qui fait contrepoids avec la réalité militaire où la mort est omniprésente, en accord avec les motivations d'organisation de tels rassemblements. En effet, les repas festifs, quelle que soit leur forme (repas de corps, repas de cohésion...), sont étroitement liés aux activités opérationnelles des militaires, qu'elles soient réellement guerrières ou fictives, comme dans les situations d'entraînement où les hommes apprennent les règles du combat.

Ces audaces de propos sont rendues possibles par leur contexte d'énonciation qui répond à des circonstances déterminées, en vase clos et favorisant un effet de masse. Cette mise en situation de l'interprétation fait des chants un vecteur de communication rituel car ils comportent des codes, une mise en scène et une rythmique due à la versification de par leur lien avec le sexe, ils se rattachent à un groupe particulier. Par ailleurs, il a été montré précédemment que l'expression de cette masculinité n'est pas inhérente au statut hiérarchique de l'engagé mais qu'elle dépend bien de son attitude à la fois physique et comportementale. La virilité qui en résulte peut alors être prise comme un ordre de considération de la valeur de

⁴² Emanuelle Prévot, « Féminisation de l'Armée de Terre et virilité », in P. Tripiet (dir.), *Cahier du genre*, n°48/2010, avril, « Minoritaires et légitimes », L'Harmattan, p. 88.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Laurent-Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner (dirs.), *La fête au présent, mutations des fêtes au sein des loisirs*, Paris, L'Harmattan (coll. Conférences universitaires de Nîmes), 2009, p. 18.

l'individu, en dehors de tout grade et de toute fonction, puisque la virilité se définit, selon Pascale Molinier et Daniel Welzer-Lang, « comme la conformité aux conduites socialement imposées aux hommes »⁴⁵. L'absence, tout du moins la présence plus discrète, des signes distinctifs de grade et d'ancienneté dans ces environnements festifs permet cette forme de compétition masculine. L'homme, dominé, de par son statut professionnel, devient, pendant un instant, symboliquement dominant. Le chant peut ainsi « devenir le lieu d'un renversement où la sexualité conteste “le primat du sujet, l'unité de l'individu” ».⁴⁶ L'interprétation d'un tel chant est rendue possible par la situation festive dans laquelle elle prend place, elle-même « caractérisée pour des excès, par le renversement des habitudes quotidiennes. [...] C'est un événement marqué par le sens de l'exception et de l'extraordinaire »⁴⁷.

Ces chants constituent également un renversement par rapport à la cérémonie en montrant une image de la femme toute différente de celle présentée en public. Tandis que la plupart des « chants de marche » laissent entrevoir une figure féminine maternelle et aimante, cette partie du répertoire la fait apparaître dans une situation charnelle et intime. Ce type d'activité pose des interrogations sur la féminisation de l'armée française puisque « les représentations concernant les femmes militaires s'inscrivent dans une valorisation de la sexualité masculine comme preuve de la virilité »⁴⁸. Il semble donc nécessaire de faire le point sur cette mutation dans l'organisation militaire, bien que l'influence féminine dans les unités des Troupes de Marine reste très restreinte avec une présence pratiquement anecdotique. En effet, alors qu'elles représentent environ 10% des engagés dans l'Armée de Terre, elles ne représentent que 5,6% des militaires en OPEX⁴⁹. Ces chiffres, ainsi que les observations menées pendant l'enquête réalisée pour cette étude, laissent à penser qu'elles sont principalement affectées à des tâches administratives et qu'elles sont, en conséquence, peu impliquées dans ce type de situations ritualisées, dans la mesure où ces dernières concernent essentiellement les unités de combat.

« Dans les régiments de parachutistes et dans les compagnies de combat, la présence

⁴⁵ Pascal Molinier, Daniel Welzer-Lang, « Féminité, masculinité, virilité », *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶ Guy Lapointe, Réjean Bisailon (dirs.), *Nouveau regard sur l'homosexualité. Questions d'éthique*, « Les transgressions sexuelles : Foucault/Genet », Fides, coll. Perspectives de théologie pratique, 1997, p. 181-193, en ligne : <http://cameras.uqac.ca/pdf/LaChance/G/Genet-Foucault.pdf>.

⁴⁷ Laurent-Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner (dirs.), *La fête au présent...*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁸ Emanuelle Prévot, « Féminisation de l'Armée de Terre et virilité », *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Chiffres donnés en mars 2010 par l'établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense (ECPAD), pôle des archives, en ligne : <http://www.ecpad.fr/wp-content/uploads/2010/06/feminisation.pdf>, p. 21.

numérique des femmes, plus faible qu'ailleurs, ainsi que les normes militaires mises en avant, qui se rapprochent davantage de la figure traditionnelle du « combattant » – courage, force physique... –, conduisent à rendre plus difficile l'insertion militaire des femmes. »⁵⁰

Or, les Troupes de Marines, telles qu'elles ont été observées, font bien partie de ce type d'unités combattantes où le culte de la masculinité est central. Ces entités sociales sont justement celles pour lesquelles la cohésion est la plus importante et qui mettent le plus souvent en place les stratégies visant à cet état social du groupe. Lorsqu'elles font partie de ce type d'unités très masculinisées, les « féminines »⁵¹ acceptent alors d'évoluer dans un monde fortement sexué et leur intégration semble difficile à concrétiser car leur présence dans ces groupes provoque généralement des réactions négatives. La question de leur présence se pose encore davantage dans le contexte des activités de cohésion où cette masculinité est exacerbée par l'ensemble des comportements, dont le chant est l'un des plus propices à la revendication d'une importante virilité sexuelle. Cette dernière « est naturalisée et rend problématique la présence de femmes militaires dans la mesure où elles en sont l'objet potentiel »⁵². Ces conclusions portées par Emmanuelle Prévot recourent les observations et les entretiens menées pendant l'enquête de terrain qui ont montré deux types de comportement des « féminines » face à cette pratique vocale ; soit elles restent en marge des groupes chantant ce type de pièces, soit elles y participent et doivent « endosser les attributs traditionnellement réservés aux hommes et montrer, par des signes corporels notamment, qu'elles sont devenues des masculins symboliques »⁵³, au risque de perdre une part de leur identité aux yeux du groupe, dans le sens où « elles représentent, une contradiction sexuée qui s'appuie sur une naturalisation de la masculinité et de la féminité »⁵⁴. Le fait que la présence féminine ne modifie pas les attitudes masculines dans les unités de combat (ce n'est pas le cas dans les unités plus fortement féminisées), appuie l'analyse de Stéphane Audoin-Rouzeau selon laquelle « il semble bien que cet accès nouveau des femmes au port des armes se fasse non à

⁵⁰ Jean-Vincent Pfirsch (dir.), *Cinq ans après : que sont devenus les engagés volontaires de l'armée de terre ?* *op. cit.*, p. 59.

⁵¹ C'est ainsi que les personnels féminins sont désignés au sein de l'institution.

⁵² Emmanuelle Prévot, « Féminisation de l'Armée de Terre et virilité », *op. cit.*, p. 88.

⁵³ Jeanne Teboul, « Masculiniser le corps féminin ? Institution militaire et socialisation sexuée », in Laurence Guyard et Aurélia Mardon (dirs.), *Le corps à l'épreuve du genre entre normes et pratiques*, Presses Universitaires de Nancy (coll. Épistémologie du corps), 2010, p. 150.

⁵⁴ Emmanuelle Prévot, « Féminisation de l'Armée de Terre et virilité », *op. cit.*, p. 83.

leurs conditions, mais bien à celle des hommes eux-mêmes »⁵⁵. Ainsi, même si, pendant le service, elles semblent intégrées au groupe, dans la mesure où elles adoptent des codes associés à une attitude virile, l'exemple des activités de cohésion montre qu'elles ne peuvent être totalement socialisées car « la guerre est, en fait, l'activité la plus rigoureusement sexuée que connaisse l'humanité »⁵⁶. Elle représente « un développement inévitable de l'agressivité masculine, dans lequel l'armement, la poussée des lances et des missiles, le transperçement et les explosions symbolisent l'aspect phallique du sexe »⁵⁷. Elle a « souvent servi à définir la virilité elle-même »⁵⁸ et les expressions liées à la virilité sont principalement le fruit de démonstrations physiques, mettant en scène des femmes, notamment avec des chants grivois dans lesquels la domination sexuelle des hommes est valorisée.

Or, tous les chants festifs ne dépeignent pas une position dominante du narrateur. Certains consistent en une fantasmagorie sur la masturbation féminine. En conséquence, ils ne valorisent pas tous cette virilité, mais peuvent également en être une dépréciation. L'analyse de cet autre type de chants aidera à comprendre leur présence conjointe dans un même contexte d'énonciation. Deux pièces du répertoire abordé traitent cette thématique de la masturbation⁵⁹. Elles mettent en scène, non pas des hommes, mais des femmes. Ainsi, une forme de lien persiste entre les deux sexes opposés puisque les chants sont interprétés par les hommes et sont une vision masculine de l'acte sexuel. L'une des deux pièces, *La petite Charlotte*, est issue du répertoire civil, tandis que l'autre, *En revenant d'Indochine*, a une origine militaire. C'est donc principalement sur ce dernier chant que portera la réflexion. Il est composé de onze couplets de quatre vers dont les deux derniers sont répétés pour former les deux premiers de la strophe suivante. La teneur du texte permet de préciser son contexte de création. Tout d'abord, le refrain, constitué de deux vers, l'un sur une mélodie montante de la dominante à la tonique, l'autre descendant de la sous-dominante au premier degré, montre que la pièce fait référence aux Troupes de Marine :



⁵⁵ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Armées et guerres : une brèche au cœur du modèle viril ? », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dirs.), *Histoire de la virilité*, op. cit., p. 220.

⁵⁶ Barbara Ehrenreich, *Le sacre de la guerre*, op. cit., p. 142.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁹ Ces pièces sont *La petite Charlotte* et *En revenant d'Indochine* (également intitulée *Un wagon de pines*).

Ensuite, le premier couplet permet de situer sa période de composition, bien qu'il ne soit pas un chant à vocation historique. Il fait état du retour d'Indochine et laisse à penser que la création du chant correspond au conflit indochinois entre 1946 et 1954 :



Il renvoie aux trains sanitaires utilisés pour évacuer les blessés. La mélodie est ici transcrite dans le ton de ré majeur. Elle est formée d'une courbe conjointe ondulante, évoluant dans un ambitus restreint de quarte juste, en croches régulières. Ainsi, elle donne une sensation de mouvement, mais plus dans l'esprit d'une ballade que d'un rapatriement, tournant ainsi en dérision l'aspect dramatique de la situation. La seconde partie du texte fait plus particulièrement référence à la mort. En effet, la mort de l'homme est traduite par le verbe « qui pendait ». La mort sexuelle par la mollesse est synonyme de la perte de toute virilité et symbolise le décès du militaire. L'importance des pertes est dénombrée par la capacité de transport du wagon et par le vers « Y'en avait des longues des fines », qui montre également l'aspect hasardeux de la mort au combat. La mélodie qui accompagne cette expression est construite, dans sa première partie, sur une répétition de tierce à partir du degré de référence (sol-si) et se conclut sur le second degré, fa#. La seconde partie de la phrase est particulièrement instable, elle repart sur ce second degré, forme une courbe conjointe, montante puis descendante, se terminant sur le septième degré. Tout comme pour la première phrase, la mélodie accompagnant cette expression de la mort a un caractère opposé qui permet de dédramatiser la situation décrite par un aspect burlesque. Ce premier couplet laisse apparaître, grâce à l'humour, l'éventualité de la mort au combat qui touche tous les militaires et alimente ainsi le discours institutionnel d'acceptation du risque. Il répond également au besoin, pour le groupe, de se situer d'un point de vue historique. L'impact de ce message, dans un chant dédié à la détente, est d'autant plus pertinent que l'information diffusée par un facteur léger et combiné au rire est plus facilement intégrée par l'individu puisqu'il est associé à un ressenti positif.

Le second couplet marque l'inversion des rôles masculins et féminins. L'organe de

virilité et de pouvoir des hommes devient un simple objet délibérément approprié par les femmes :

Une bonne dame de charité
En prit trois douzaines de paires.

« L'armée Coloniale » est normalement réputée pour être une armée prestigieuse, à en croire les « chants de marche » et les récits de batailles qui la montrent victorieuse. Le marsouin « conquérant était viril, tandis que les colonisés étaient sales, ramenés à leurs caractères sexuels, et efféminés ou infantiles »⁶⁰, que l'on retrouve d'ailleurs dans le chant *À Saïgon* qui sera abordé ci-après, avec l'expression du « giron niakoué ». Au contraire, elle se trouve ici associée à la défaite, réduite à un amas de chair vaincue, dénuée de toute virilité, en corrélation avec l'idée selon laquelle « le vaincu est assimilé au faible, aux femmes, à celui qu'on "a baisé" »⁶¹. Cette déchéance est accentuée par l'expression « dame de charité ». Le fait qu'elle en prenne une quantité considérable, « trois douzaines de paires », laisse penser à la faible valeur de « l'objet », mais également à son abondance, illustrant ainsi l'importance des pertes humaines dans ce conflit, tout en montrant l'obligation pour les femmes de « prendre le pouvoir » et d'assumer les responsabilités, normalement dévolues aux hommes. Ainsi, le chant répond également à la problématique de la séparation des militaires et de leurs familles, en raison de leur mode de vie.

Par son illustration de la défaite, synonyme de perte de toute virilité, la question de pouvoir avoir des relations sexuelles est posée dans le couplet suivant où le sexe masculin est présenté sous la forme d'un jouet intime pour cette « dame de charité », devancée par « la petite bonne » :

Les posa sur la cheminée
Pour s'les carrer dans l'derrière.

La petite bonne qu'avait tout vu
S'en est servi la première.

⁶⁰ Robert-W. Connell, « Masculinités et mondialisation », cité dans Daniel Welzer-Lang, (dir.), *Nouvelles Approches des hommes et du masculin*, op. cit., p. 211.

⁶¹ Daniel Welzer-Lang, « Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France », *VEI Enjeux Migrants-Formation*, n° 128, mars 2002, p. 24.

L'acte est alors associé à un amusement, « modalité essentielle de la transgression »⁶². Ainsi, dans cet idéal masculin, les femmes restées seules, quel que soit leur niveau dans la société, restent fidèles. Bien que symboliquement en marge de certaines normes par le recours à une masturbation vigoureuse, elles s'en satisfont plutôt que d'avoir un amant. En conséquence, ces vers représentent une inversion des rôles généralement établis où la femme maîtrise son activité sexuelle en ayant recours à l'organe masculin. En plus d'aller à l'encontre de l'ordre de supériorité de l'homme sur la femme, les deux derniers vers renversent également la hiérarchie des classes. Par l'expression d'un divertissement, le chant permet l'affirmation de l'ordre social du groupe avec la mise en évidence de la transgression que représentent ces pratiques individuelles.

Ces vers laissent également entrevoir le fantasme masculin de la masturbation féminine et alimentent une forme de voyeurisme qui transcrit à nouveau la séparation du militaire et de sa famille. En effet, le cinquième et le sixième couplet montrent un usage excessif de ces multiples « pines » de la part de la bonne qui finit par se blesser :

Elle s'en est tellement foutue
Qu'elle s'en péta la charnière.

Si bien que du con au cul
Ça n'est plus qu'une vaste ornière.

La femme est donc montrée comme une nymphomane, ne sachant pas s'arrêter dans cette quête de plaisir clandestin. En outre, cela traduit le pouvoir symbolique de l'homme, supérieur à la femme. Malgré l'absence de l'homme, sa domination apparaît au travers de l'incapacité de la femme à contrôler ce qu'elle ne doit « normalement » pas maîtriser. De ce fait, elle perd toute valeur puisqu'elle y perd sa capacité à procréer, comme l'expriment les quatre derniers couplets :

Tu veux lui faire un enfant
Tout le foutre tombe par terre.

⁶² Vincent Estellon, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *op. cit.*, p. 160.

Et tu dis en l'écrasant
D'un mouvement de colère.

« Non tu ne connaîtras pas
Le foutu con de ta mère.

Tu ne feras pas non plus
Un militaire de carrière. »

Dans cette seconde partie du chant, la figure masculine refait son apparition et, avec elle, les symboles de virilité : la pénétration et la capacité à procréer. L'exagération permanente est source de l'aspect comique du chant qui véhicule l'expression des sentiments. Le rire engendré par le chant « est un rire que les médecins et les sociologues considèrent comme porteur d'une fonction thérapeutique : il vise à dédramatiser la situation, à permettre à celui qui la vit de la mettre à distance »⁶³, faisant du chant un moyen de décompresser pour le militaire.

Avec la même forme d'humour, le dernier couplet constitue une métaphore de la condition du militaire. L'expression « un militaire de carrière » signifie, ici « un enculé », caractéristique grivoise importante des soldats des Troupes de Marine, pratiquement seuls militaires professionnels à l'époque de composition du chant qui devient, de ce fait, un moyen de dénonciation de la condition du militaire. Ainsi, l'activité ritualisée du chant « donne l'occasion d'exprimer et de représenter scéniquement des “contre-sentiments” : rébellion, résistance, différence et individualité. Cette possibilité aussi crée des expériences significatives qui favorisent l'identification et l'identité »⁶⁴ et qui contribuent à la cohésion du groupe, objectif premier de ce type de pratiques dans le contexte donné.

En définitive, l'analyse de ces différentes pièces du répertoire festif montre une grande diversité du traitement de la thématique sexuelle. Cette dernière va de l'expression dominatrice masculine traditionnelle à l'apologie de diverses formes de transgressions qui permettent d'exprimer les préoccupations des militaires, mais également d'affirmer des règles et normes du groupe par la mise en évidence des interdits. Quelle que soit l'attitude sexuelle adoptée dans les chants, la femme y est systématiquement mise en scène et associée à des

⁶³ Sylvie Fainzang, « Le rire en trois dimensions chez les anciens alcooliques du mouvement Vie libre », in Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman (dirs.), *Paroles à rire*, INALCO, 1997, en ligne, http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/40/40/PDF/1997_Parolesaire_Fainzang.pdf, p. 2.

⁶⁴ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 138.

pratiques déviantes, dont l'expression découle sur une valorisation de la virilité. En outre, l'analyse de ces chants a montré que l'évocation de débordements transgressifs est l'un des moyens dont disposent les militaires, à la fois pour s'affirmer auprès de leurs pairs, et pour réitérer l'ensemble des prescriptions du groupe, tout en étant une forme de dénonciation et de communication entre les strates hiérarchiques. Toutefois, ce rapport à la hiérarchie n'existe pas uniquement dans la communication ascendante, de la troupe vers le commandement, sous une forme revendicative.

1.3. Hiérarchisation des pratiques sexuelles selon les grades

La troisième partie de cette analyse des expressions sexuelles dans les chants montrera une approche de la sexualité par rapport à celle qui ressort des deux autres parties. Alors que les chants grivois abordés jusqu'ici mettent en scène des relations hétérosexuelles, un dernier type de chants sexués montre l'acte érotique sous un angle homosexuel. Ce type de rapports est exprimé de manière flagrante dans *À Saïgon*⁶⁵ et dans *Voilà mes amours*⁶⁶, mais sous des points de vue différents. Tandis que le premier chant critique le commandement et l'ordre établi avec des expressions de diverses sexualités, le second se sert de l'évocation du rapport homosexuel pour mettre en évidence l'engagement volontaire des marsouins. Nous verrons qu'outre un moyen verbal de transgression, le chant festif constitue également un moyen de revendication par l'expression des pratiques sexuelles, montrant ainsi que ces dernières jouent un rôle dans l'organisation sociale du groupe. L'analyse détaillée de ces pièces permettra de mieux comprendre l'impact symbolique du recours à ce traitement de la thématique sur le groupe.

Le chant *A Saïgon* est composé d'un refrain détaché de huit vers. Il a la particularité de ne pas être totalement en français et d'intégrer des mots en annamite, faisant ainsi référence à l'Indochine et donnant un contexte au contenu du chant. Certains de ces mots sont présents dans la langue française et naturalisés. Selon Philippe Dumont, « ils constituent des termes employés pour “accentuer la couleur locale” »⁶⁷ et pour matérialiser la grandeur du territoire colonial⁶⁸. Le chant comporte huit couplets de quatre vers chacun mais un seul traite la

⁶⁵ Ce chant est souvent nommé par son incipit : « Quand Jésus-Christ créa la Coloniale... »

⁶⁶ Ce chant est souvent nommé par l'incipit de son refrain : « L'infanterie de Marine » ou « L'artillerie de Marine », selon dans quelle subdivision d'arme on se trouve.

⁶⁷ Philippe Dumont, « Les mots de l'Indochine coloniale, petit lexique pour l'usage d'une littérature exotique », non publié, cité dans Sabine Huynh, *Les mécanismes d'intégration des mots d'emprunt français en vietnamien*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 49.

⁶⁸ Nous verrons dans le chapitre 8 que ce type de chant va à l'encontre de la réglementation militaire des pratiques chantées qui impose des textes intégralement composés en français.

thématique du rapport homosexuel et sera ici analysé. Après une mise en contexte du déroulement thématique dans le premier couplet qui donne les caractéristiques du soldat des Troupes de Marine et dans le deuxième couplet qui situe l'environnement géographique (« À Saïgon ») et professionnel par la mise en opposition des marsouins et des officiers (« Où les marsouins tenaient leur garnison, / Les officiers en pousse-pousse se baladent »), le troisième couplet est consacré à la description des conditions de vie intime des militaires en ces lieux, toujours fondée sur une mise en opposition des « catégories » (marsouins⁶⁹/officiers) :

Les officiers se paient des Japonaises

Tandis que nous, pauvres marsouins fauchés (marsouins fauchés),

Nous nous payons c'qu'on appelle la terre glaise,

Spécialité de nos giron niakoués (giron niakoués).

Les populations locales y sont reléguées au rang d'objets sexuels avec néanmoins une gradation de valeur puisque la « Japonaise » vaut plus que le « giron niakoué », expression péjorative et féminisante de l'Annamite. Cette hiérarchisation vient du fait que le Japon ne faisait pas partie des colonies françaises. Considéré comme un pays développé, sa population n'était pas dévalorisée. Les soldats désignent, par le terme « giron », une personne jeune, de petite carrure et dénuée d'expérience militaire, en opposition avec le marsouin expérimenté, fort et puissant. Dans ces vers apparaît une dénonciation des différences de traitement des militaires selon leur grade puisque l'officier est dépeint comme étant favorisé par rapport à sa troupe, la prostituée japonaise étant réputée pour ses tarifs élevés, après la Seconde Guerre mondiale, du fait qu'elle se faisait passer pour une Geisha. Or, la Geisha, même si elle est une dame de compagnie, ne concède pas systématiquement des relations sexuelles à ses clients, par ailleurs très aisés. En ce sens, l'officier, bien que favorisé financièrement, est marqué par une dévalorisation de sa virilité car il doit payer très cher pour un « service sexuel » non assuré. Au contraire, la condition financière du marsouin est dénoncée mais sa virilité en est renforcée par l'expression de son recours à l'homosexualité. Elle est présentée comme dominante dans le sens où le fantasme sexuel évoqué « reflète très fidèlement les thèmes de la relation maître-esclave où l'affirmation de soi passe par la négation de l'autre comme être humain »⁷⁰. Ainsi, elle renforce la virilité du marsouin puisqu'il exerce sa domination, non

⁶⁹ « Marsouins » est ici à prendre dans le sens de « militaires du rang de seconde ou de première classe et caporaux ».

⁷⁰ Daniel Welzer-Lang (dir.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, op. cit., p. 65.

pas sur des femmes, mais sur un autre homme relégué au rang d'objet. En outre, le fait que ce partenaire soit issu de la population locale illustre la victoire coloniale alors montrée comme uniquement le fait des marsouins et non des officiers aux capacités guerrières mises à mal. En effet, dans un rapport homosexuel, « les liens entre la sexualité et le pouvoir se dévoilent de manière particulièrement claire et les positions et les rôles assumés dans les rapports sexuels, actifs ou passifs notamment, apparaissent comme indissociables des rapports entre les conditions sociales qui en déterminent à la fois la possibilité et la signification »⁷¹. La dévalorisation de l'autochtone par sa soumission sexuelle constitue « une manifestation de “puissance”, un acte de domination »⁷² qui reflète l'exercice militaire du pouvoir dans ces régions, à l'époque où elles étaient colonisées. Ainsi, le chant illustre l'organisation hiérarchique militaire. Le « giron niakoué » est dominé par le marsouin et l'officier se voit attribuer une généreuse rémunération qui lui permet de s'adonner à ses plaisirs mais sa valeur guerrière n'est pas reconnue. Bien que le contexte colonial indochinois soit révolu, ce chant continue à avoir une grande popularité au sein des unités des Troupes de Marine. Il a donc un sens historique de mémoire au travers duquel la virilité des militaires de l'arme est mise en avant, et non spécifiquement celle des quelques soldats qui le chantent⁷³. Il permet également un renversement des valeurs en considérant le marsouin à un niveau supérieur par rapport à l'officier.

« Bien sûr, ce renversement des valeurs et des pratiques sociales ne saurait durer indéfiniment et, comme le soulignait fort justement Émile Durkheim, c'est avec plus de vigueur et de puissance que les individus retrouvent les occupations de la vie profane, comme s'ils étaient déchargés pour un temps d'une obligation impérieuse. »⁷⁴

D'un point de vue musical, le « marsouin fauché » est lié au « giron niakoué » par le processus de rime et d'écho sur la dominante :

⁷¹ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 38.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Cf. *Infra* Chapitre 7 pour l'analyse de la question de la référence au voyage.

⁷⁴ Laurent-Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner (dirs.), *La fête au présent...*, op. cit., p. 351.

A1 A2

À Sa - i - gon, la vil - le prin - ci - pa - le, où les mar - souins te - naient leur
Of - fi - ciers se paient des Ja - po - nai - ses, Tan - dis que nous, - pau - vres mar -

A1 A2

gar - ni - son (leur gar - ni - son). Les of - fi - ciers en pousse - pousse se ba - la - dent, s'fai -
souins fau - chés (mar - souins fau - chés), Nous nous pa - yons c'qu'on ap - pelle la terre glai - se, spé -

sant ti - rer comme de vul - gaires co - chons (vul - gaires co - chons).
cia - li - té de nos gi - rons nia - koués (gi - rons nia - koués).

B B'

Lin - thaï, muot haï ba con - gha - aï la mi - tim - bay Lin - thaï, muot, haï, ba Con - gha - aï la mi - tim

C1 C2 C1

bay Der - rière la ca - gna bam - bou, aïe, aïe, muot, haï, ba, Der - rière la ca - gna bam -

C3 rall D

bou cas - ser caï - dit, pa - yer nuom - su O chuduot - haï mon ca - pi - taine ca - sé caï - di n'a pas pa - yé. Les

Le second couplet dénonce une déconsidération du marsouin, par une rémunération trop faible. Le refrain renforce cette pensée en faisant état des mauvaises conditions dans lesquelles l'acte sexuel se produit (« derrière la cagna »). Ainsi, l'enchaînement de ces deux strophes montre une situation en cascade : le militaire est mal payé donc il ne peut se « distraire » dans de bonnes conditions. Le caractère différent de la mélodie des deux entités du chant laisse apparaître une rupture entre le sérieux de la revendication des marsouins et la distraction que doit représenter son activité sexuelle. Le couplet, dont la mélodie est conjointe, donne un sentiment de gravité et le refrain, constitué d'intervalles disjoints, reflète l'amusement. Les sauts de tierce incitent à une vocalité criarde qui caractérise le contexte festif. Il est renforcé par une rythmique binaire et régulière sur le refrain avec des accentuations sur les temps forts tandis que le couplet est marqué par un prolongement des valeurs longues (noire pointée) qui assouplit la rythmique et lui donne un aspect plus fluide. Enfin, la dernière formule dénonce à l'institution, par la figure du capitaine, le marsouin qui ne paie pas le « service sexuel » qu'il a sollicité et forme une sorte de plainte descendante au tempo ralenti qui appuie la prédominance institutionnelle sur tous les aspects de la vie du militaire du rang.

Tandis qu'il est montré comme dominant dans *À Saïgon*, le marsouin est mis dans une position d'infériorité dans *Voilà mes amours*. Ce chant est composé d'un refrain détaché de quatre vers et de six couplets de cinq vers dont les deux derniers sont repris d'une strophe sur l'autre, selon un principe de tuilage. Toutefois, ils sont marqués par de légères variations et sont, en conséquence, une clausule. Ainsi, ces couplets sont constitués de trois vers originaux et d'une clausule variable de deux vers. Chaque entité est terminée par l'exclamation propre aux Troupes de Marine : « marsouin ! »⁷⁵, qui amorce l'interprétation de la strophe suivante. En outre, la structure du refrain est mise en évidence par cette même exclamation et par « dans l'cul ! »⁷⁶ :

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The lyrics are written below the notes, with some words in parentheses indicating they are not sung by all participants.

Staff 1 (labeled B1):
 L'in - fan-t'rie d'Ma - rine (mar-souin!) Voi - là mes a - mours (dans l'cul!)

Staff 2 (labeled B2):
 oui je l'ai - me - rai je l'ai - me - rai sans ces - se.

Staff 3 (labeled B1):
 L'in - fan-t'rie d'Ma - rine (mar-souin!) Voi - là mes a - mours (dans l'cul!)

Staff 4 (labeled B2):
 Oui je l'ai - me - rai je l'ai - me - rai tou - jours mar - souin!

Ces formules (mises entre parenthèses sur la partition), non énoncées par tous les participants, mais uniquement par quelques-uns, provoquent des césures par un effet de réponse en écho, tout en offrant une continuité de la ligne musicale. Elles interviennent d'une manière déclamée, voire criée, et elles évitent un marquage trop important des silences entre les différents vers. Par ailleurs, elles créent un lien entre le fait d'être un marsouin et les rapports anaux. Outre l'expression « marsouin », l'ensemble du refrain permet l'expression d'un fort sentiment d'attachement de l'individu à « l'Infanterie de Marine ». Dans ces vers, l'adhésion au système est exprimée comme un acte volontaire et non comme le fruit d'une contrainte. La mise en lien de l'institution et de la morphologie anale masculine alimente

⁷⁵ Expression reprise à la fin des rassemblements et des rapports pendant le service ici clamée par quelques militaires en voix secondaire.

⁷⁶ Elles sont plus déclamées que chantées et ne respectent pas nécessairement les hauteurs inscrites sur la transcription.

l'ensemble des couplets selon une structure bien précise. Il est fait référence à l'arme, par le biais de l'une de ses caractéristiques. Elle sert de justification à la valorisation individuelle de l'anatomie du narrateur exprimée dans les vers suivants. Dans le premier couplet, c'est par le concept d'exploration et le rapport au voyage que passe cette valorisation :

J'ai fait trois fois le tour du monde,
Jamais j'n'ai vu, jamais j'n'ai vu, jamais j'n'ai vu
Chose aussi belle, chose aussi ronde
Que l'trou d'mon cul, que l'trou d'mon cul,
Que l'trou d'mon cul, marsouin !

L'expression de l'anus plutôt que de la verge, symbole par excellence de virilité, pose quelques interrogations. En effet, la partie anale n'est pas source de domination mais au contraire de subordination, comme le précise Pierre Bourdieu, en indiquant qu'il est « potentiellement féminin, c'est-à-dire passif, soumis »⁷⁷. Cela signifie-t-il qu'il sert à représenter symboliquement l'organisation militaire fondée sur une pression hiérarchique importante ? L'analyse des couplets suivants semble nécessaire pour tenter d'apporter une réponse à ce questionnement.

Le second couplet met en relation les spécificités du matériel militaire et les possibles performances de l'orifice anal du marsouin :

Tous les obus de la Marine
Sont si pointus, sont si pointus, sont si pointus
Qu'ils rentreraient sans vaseline
Dans l'trou d'mon cul, dans l'trou d'mon cul,
Dans l'trou d'mon cul, marsouin !

La mise au conditionnel de l'ensemble montre que la sodomie apparaît uniquement comme une possibilité et qu'elle n'est pas effective. Bien que vantant les possibles prouesses physiques du narrateur, le fait qu'elle fasse référence à un acte de soumission ne permet pas de la considérer comme une valorisation de la virilité. C'est donc bien, là encore, la relation à l'institution qui est illustrée. Elle est renforcée par le mot « obus », dont le sens rappelle à la

⁷⁷ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 32.

fois l'armée et l'acte sexuel par « la représentation phallique de l'arme »⁷⁸. Ainsi, l'obus n'est pas nécessairement à prendre dans son sens premier de pièce d'artillerie, il peut aussi être assimilé au sexe du représentant de l'institution, c'est-à-dire le supérieur hiérarchique. Le militaire est dépendant de son engagement, mais comme il est volontaire et qu'il a fait de l'Infanterie de Marine ses « amours » (refrain), la soumission exposée ne constitue pas nécessairement une atteinte à sa masculinité. Dans les couplets qui suivent, l'expression du passage à l'acte est évitée, par l'impossibilité de l'action évoquée. Dans le troisième couplet, c'est le rapport à l'« Autre » qui est présenté avec la mise en scène d'une figure extérieure :

À mon dernier voyage en Chine,
Un mandarin gras et dodu, gras et dodu,
Voulut me mettre sa grosse pine
Dans l'trou d'mon cul, dans l'trou d'mon cul,
Dans l'trou d'mon cul, marsouin !

Bien que le marsouin soit, de par ses fonctions, considéré comme inférieur hiérarchiquement au mandarin, il est présenté comme indépendant de toute soumission à ce dernier, sans précision de contexte allié ou ennemi. En outre, sa puissance est rabaisée par ses caractéristiques physiques (« gras et dodu ») contraires à l'idéal de virilité militaire. Le désir de domination exprimé par l'action du mandarin « rappelle que jouer le rôle actif dans l'acte sexuel n'est pas seulement un enjeu dans les rapports entre les sexes, mais aussi dans la compétition entre hommes »⁷⁹. Ainsi, le non-aboutissement de l'acte permet de sauvegarder une certaine valeur sur l'échelle de la virilité. Il permet aussi de montrer que seule une relation avec l'institution est possible et rappelle l'aspect volontaire qui caractérise l'engagement dans les Troupes de Marine. Cette composante statutaire du militaire est primordiale puisque le reste du chant consiste en une représentation sociale de l'institution. Ainsi, la pièce illustre la contradiction avec laquelle le militaire construit son identité, à la fois fondée sur la soumission, notion féminine destructrice de virilité, et sur la force guerrière, constitutive de cette même virilité. En ce sens, l'expression symbolique d'une telle sexualité « est mise au service du fonctionnement de multiples réalités qui n'ont rien à voir directement

⁷⁸ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Armées et guerres : une brèche au cœur du modèle viril ? », *op. cit.*, p. 210.

⁷⁹ Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *op. cit.*, p. 16 .

avec les sexes et avec la reproduction sexuée »⁸⁰. En conséquence, l'interprétation de ces chants est un moyen d'expression ayant un impact sur l'organisation sociale du groupe.

En conclusion, le répertoire festif militaire à caractère sexuel se divise en trois grands groupes thématiques faisant sens socialement, soit par une valorisation traditionnelle de la virilité, soit au contraire par son expression au travers de pratiques transgressives rappelant les normes institutionnelles, soit, enfin, par l'évocation d'une possible homosexualité assumée, illustration de l'organisation hiérarchique institutionnelle. En ce sens, cette partie du répertoire militaire ne reflète pas de manière réaliste la vie des militaires. Le recours à des chants à caractère sexuel, bien plus qu'un trait d'humour, permet l'affirmation de la masculinité du groupe et de la place de chacun de ses éléments, ainsi que la consolidation de sa cohésion par l'effet de convivialité provoqué, mais aussi par le partage d'un répertoire commun spécifique et caché des regards extérieurs.

2. Chants de fête pour repas cohésifs

La première partie de ce chapitre a montré une importante présence de chants à caractère sexué dans les situations festives des militaires, mettant ainsi en évidence la masculinité du groupe et permettant à chacun d'y affirmer une position fondée sur la virilité. Outre ce répertoire, les repas cohésifs sont également animés par des chants humoristiques, portés sur des thématiques moins charnelles. Ils sont consacrés, pour une part, à la boisson, élément important de la vie militaire et pour une autre part, à l'amusement. Il convient donc de s'intéresser au sens des messages véhiculés par les textes chantés, mais aussi au rôle et à la place de ces pièces, dans un tel contexte. Ainsi, la thématique de la boisson, dont la signification verbale semble la plus vaste, sera abordée en premier, puis l'analyse portera sur les mises en scène corporelles des chants et l'impact de telles pratiques sur le groupe.

2.1. *Chanter le vin rouge, un élément central du repas cohésif militaire*

Le vin rouge est un élément traditionnellement présent dans les activités de cohésion militaires. Il a été expliqué, dans le chapitre 3, qu'il fait partie intégrante des rassemblements en étant intégré à leur ritualisation, notamment avec « la Poussière ». Il est d'ailleurs

⁸⁰ Maurice Godelier, « La sexualité est toujours autre chose qu'elle-même », *Esprit*, n° 273, mars-avril 2001, p. 100.

clairement nommé dans le premier vers de son refrain : « Respectez l'armée Coloniale qui boit du vin rouge. » Ainsi, une association est faite entre la valeur du groupe et cette boisson censée le rendre « respectable ». En outre, l'analyse des attitudes a montré un attachement historique des marsouins à cette boisson, en lien avec les origines maritimes de l'arme. La présence de cette thématique, dans le répertoire chanté des Troupes de Marine, n'est donc pas fortuite. Cependant, elle ne tient pas une place importante et peu de pièces interprétées aujourd'hui lors des rassemblements festifs y font référence. En effet, seules *Chevaliers de la table ronde*, *Le pinard* et *Je suis marsouin* ont été entendues pendant l'enquête de terrain. *Chevaliers de la table ronde* n'étant pas typiquement militaire, l'analyse portera principalement sur *Le pinard*, et *Je suis marsouin*.

Avant cela, il convient de rappeler le rapport entretenu entre les militaires et le vin. Alors que la consommation de boissons alcoolisées est officiellement proscrite pendant le service, elles sont néanmoins présentes lors des repas de corps et autres repas de cohésion, pourtant considérés comme des « activités de service ». Bien que de l'eau soit mise à disposition des participants, cette dernière est bien vite évacuée pour ne laisser place qu'au vin rouge. Ce recours à l'alcool, en dépit du règlement, prouve que la tradition a une plus grande influence sur le groupe que la normalisation administrative car ce sont bien les codes sociaux militaires qui s'expriment au travers de ce type de consommation au détriment du respect des règles législativement imposées. En ce sens, le rapport entretenu entre l'institution et le vin est représentatif de son organisation sociale puisque, selon Claudine Fabre-Vassas, « toute société, tout groupe restreint tend à organiser l'ensemble de ses pratiques autour d'un breuvage principal »⁸¹. Toutefois, le vin est supplanté par la bière dans les regroupements spontanés à la popote, probablement parce que l'on peut se la procurer plus facilement, notamment en Afrique où des bières locales sont produites tandis que le vin fait obligatoirement l'objet d'une importation, dont l'organisation logistique est parfois difficile à mettre en œuvre. Les conditions d'absorption du vin n'ont pas été définies lors de son intégration officielle à l'institution. Néanmoins, les militaires suivent aujourd'hui un ensemble de normes dont l'origine se trouve dans les prémices de sa consommation, abordées dans *Le Pinard*, chant composé de sept couplets de quatre vers en décasyllabes et d'un refrain de cinq vers en coupe irrégulière. Parallèlement à l'analyse, les relations entretenues entre les militaires et le vin, dans la pièce et dans la réalité actuelle seront mises en perspective car ce chant ne constitue pas une représentation vocale des activités de cohésion dans lesquelles il

⁸¹ Claudine Fabre-Vassas, « La boisson des ethnologues », *Terrain*, n°13, 1989, « Boire », en ligne, <http://terrainrevues.org/2944>, p. 5.

prend place actuellement. En effet, l'examen des premiers contours du texte montre que l'absorption de liquides alcoolisés est individuelle et extérieure au contexte festif.



Illustration 30 : Levée de son verre après l'interprétation d'un chant lors d'un repas de cohésion du RICM en OPEX, à l'occasion des fêtes de Bazeilles. On remarque une adaptation à la mission, le vin et la bière sont présents, 2 septembre 2012 (collection du RICM).

Tout d'abord, il importe de revenir sur les circonstances de composition de ce chant écrit en 1915 par Louis Bousquet sur une musique composée par Georges Picquet, afin d'en comprendre le vocabulaire, notamment le mot « pinard »⁸², issu de l'argot militaire, qui désigne spécifiquement le vin rouge. C'est au début de la Première Guerre mondiale que le vin fut introduit à la ration journalière du militaire, tout d'abord à raison d'un quart par jour, puis d'un demi en 1916 pour atteindre trois quarts de litre en 1918. Avant 1914, le règlement sur le service intérieur des armées précisait que « l'eau est la boisson habituelle du soldat »⁸³, ordre des choses aujourd'hui rétabli puisque le vin n'est plus mis à la disposition des militaires sur les lieux ordinaires de restauration, ni dans les rations. L'environnement propre à la Première Guerre mondiale apparaît dans le deuxième couplet du chant avec le vers « Dans la tranchée fous-toi la gueule par terre » qui transcrit très brièvement la violence des combats et les conditions de vie dans les tranchées. Dans ce contexte, l'institution considère alors le vin comme nécessaire au maintien du moral du soldat et à la poursuite de sa mission

⁸² Il est précisé dans *Chants et Traditions des Troupes de Marine*, op. cit., p. 166 que l'utilisation de ce terme vient du fait que le négociant en vin qui fournissait l'armée s'appelait M. Pinard, sans toutefois appuyer scientifiquement cette précision.

⁸³ Gaston Phélip, « Le vin du soldat », *Le pays de France*, n° 160, 8 nov. 1917, en ligne : http://www.greatwardifferent.com/Great_War/Poilu/Vin_01.htm.

au front, puisque « la chaleur de l'ivresse qui met l'homme "hors de lui", le rend aussi irresponsable de ce qu'il a fait »⁸⁴. Toutefois, sa consommation de plus en plus importante devint un problème pour l'institution alors confrontée à un « alcoolisme massif des troupes [qui] fut de grande ampleur »⁸⁵.

Compte tenu de la fulgurance de la consommation de vin dans l'armée pendant la Grande Guerre, il n'est pas étonnant de voir de nombreuses chansons naître, à cette même époque, sur ce thème, dont seul le chant *Le pinard* s'est maintenu dans le répertoire jusqu'à nos jours. Bien qu'encore interprété, il a subi de nombreuses variations entre la version initiale et celle trouvée maintenant dans les carnets de chants des Troupes de Marine. Tandis que l'original évoque la Grande Guerre de manière très prégnante, le texte inscrit dans les carnets de chants des Troupes de Marine s'intéresse à la spécificité des missions des marsouins, notamment dans le troisième couplet qui présente un climat étranger à la métropole dans le vers « Dans le désert, on dit qu'les dromadaires ». Ces changements montrent donc que ce répertoire peut subir d'importantes variations, notamment textuelles, pour répondre aux contextes d'évolution du groupe et à ses attentes, malgré sa fixation par l'écrit. La variation n'est alors pas ici le résultat d'une mémoire défaillante ou d'une quelconque fantaisie, mais bien une nécessité pour assurer la pérennité de l'œuvre par sa mise en correspondance avec la réalité vécue par le groupe, sans quoi il ne s'y retrouve pas et abandonne son interprétation alors dénuée de sens pour lui. Ainsi, en dépit de circonstances de composition connues, ce chant fait référence, pour les marsouins, à une tout autre réalité. Au travers de cette pièce, ces militaires font un nouvel écho à l'histoire maritime de l'arme et marquent une relation intime et ancienne avec ce breuvage. Ainsi, la pièce fait l'objet d'une réappropriation identitaire, différente de celle qu'elle portait lors de sa création.

Outre ce rapport, le choix de cette boisson présente un aspect symbolique en lien direct avec la fonction guerrière du militaire puisque « le vin est très généralement associé au sang, tant par la couleur que par son caractère *d'essence* de la plante : il est en conséquence le *breuvage de vie ou d'immortalité* »⁸⁶. Ce rapport à la vie, à travers la boisson, apparaît dans le deuxième vers du refrain : « Ça réchauffe par où c'que ça passe » :

⁸⁴ Véronique Nahoum-Grappe, « Boire un coup... », *Terrain*, 13 | 1989, « Boire », en ligne : <http://terrainrevues.org/2955>, p.7.

⁸⁵ Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Seuil (coll. Point/histoire), 2003, p. 194.

⁸⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 1172.



Il illustre le passage du liquide dans le corps, lui redonnant vie par cet apport de chaleur. Paradoxalement, le vin est considéré comme étant de médiocre qualité dans le vers précédent : « Le pinard, c'est de la vinasse. » En dépit de son mauvais goût, il est célébré par sa consommation et par l'acclamation dont il fait l'objet dans le dernier vers qui présente l'aspect festif du vin. Sa signification symbolique rejoint alors celle de la tradition biblique selon laquelle « le vin est d'abord signe et symbole de joie »⁸⁷. Cette joie transparaît dans le mode d'interprétation du chant, notamment dans la gestuelle qui accompagne généralement ce refrain⁸⁸. Les deux vers débutent sur le degré de référence et se terminent par un arrêt prolongé sur le troisième degré, traduisant l'attente d'une réponse qui intervient dans les deux vers suivants, orientés vers l'action de boire. L'incitation à boire par « remplis ton quart » met en évidence la notion d'excès qui constitue une forme de transgression des normes sociales par la démesure, à l'origine, là encore, d'une affirmation de la virilité des militaires permettant leur positionnement individuel au sein du groupe. Cette incitation à consommer du vin montre, par le biais de l'humour, un attachement à ce breuvage inhérent au contexte guerrier qui a accompagné la création de la pièce. Il jouait alors le rôle d'une sorte de contrepoids des événements vécus afin de maintenir un certain équilibre psychique des soldats. Il joue encore ce rôle aujourd'hui dans les situations de repas de cohésion, souvent étroitement liés aux activités opérationnelles des militaires. En outre, l'ingestion de vin est généralement importante dans ce type de situation où l'ivresse est l'aboutissement d'une résistance corporelle à la boisson qui symbolise la force et la virilité de l'individu. Ainsi, « le partage d'alcool, [...] loin de signifier la déviance, [...] réinstalle le lien social »⁸⁹ en ce qu'il permet au militaire de se situer au sein de son groupe. Il existe donc une cohérence entre ce qui est vécu par le groupe et ce qu'il chante, bien que ce ne soit valable que pour le refrain puisque dans les couplets le rapport à l'alcool est individuel et extérieur au contexte festif. Enfin, la formule cadentielle est presque la même que celle du couplet. Associée à des paroles

⁸⁷ Psaume 104, 15 ; Ecclésiaste 9,7, in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 1172.

⁸⁸ Cf. *infra* partie 2.2 pour l'analyse de la gestuelle associée à l'interprétation des chants.

⁸⁹ Claudine Fabre-Vassas, « La boisson des ethnologues », op. cit., p. 4.

pratiquement identiques, elle permet de lier les deux entités du chant et de rendre la thématique de la glorification du « pinard » centrale avec le positionnement de ce mot sur la borne supérieure de l'ambitus du chant puis sur la tonique.

On retrouve cette idée de vie liée au vin dans le sixième couplet, cette fois dans son opposition à l'eau, présentée comme dangereuse alors que cette dernière est également considérée comme source de vie dans sa signification symbolique :

N'bois jamais d'eau, même la plus petite dose,
Ça c'est marqué dans tous les règlements,
Les soldats disent : « danger l'eau bue explose ! »

Ces vers expriment une « sacralisation du geste vineux [qui] donne lieu au mépris de toute ingestion d'eau »⁹⁰. Par un jeu d'homophonie, cette dernière est décrite comme menaçante pour le corps. « L'eau bue » fait référence à l'obus, objet du combat et signe de danger. La consommation d'eau n'étant pas proscrite dans la réglementation officielle, « les règlements » font référence aux règles officieuses du combat, transmises oralement des plus anciens aux plus jeunes. Par cette opposition entre le vin bienfaiteur et l'eau dangereuse, le texte renvoie au fait que « nourriture, vin et sexe sont des plaisirs dramatisés parce qu'ils impliquent le corps, qu'ils le tordent d'effets plus ou moins puissants et à plus ou moins long terme »⁹¹. Ici, ils sont montrés sous un jour positif. La maîtrise de ces éléments permet symboliquement de renforcer les aptitudes corporelles du militaire et de le rendre plus viril. La consommation d'alcool donne l'occasion à chacun de mesurer ses propres limites. Elle prend la forme d'une épreuve rituelle de résistance permettant l'expression symbolique de sa force et de sa virilité. Ainsi, le chant, par les mises à l'épreuve exprimées, illustre la quotidienneté du militaire dans laquelle les capacités physiques sont prédominantes. En outre, ces vers montrent une relation à l'alcool toute particulière, au sein de l'institution. Bien que l'alcoolisation des engagés puisse être préjudiciable à l'accomplissement des missions, elle est tolérée dans la mesure où elle ne dépasse pas un « seuil arbitraire au-delà duquel commence la faute »⁹².

On retrouve le même type d'opposition entre les boissons dans le quatrième couplet, cette fois avec le lait qu'il est ici déconseillé de consommer une fois l'enfance passée :

⁹⁰ Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, op. cit., p. 166.

⁹¹ *Ibid.*, p. 164.

⁹² Véronique Nahoum-Grappe, « Alcoolisme et toxicomanie : deux figures de l'excès », *Esprit*, n° 158, janvier, 1990, p. 74.

Petit bébé, bois le lait de ta mère,
Tu trouves ça bon, mais tu verras plus tard,
Cette boisson te semblera amère,
Lorsque tu auras goûté au pinard.

Ce couplet met en opposition le lait, symbolisant l'enfance, et le vin accompagnant la maturité du jeune homme. Il évoque aussi le rapport à la mère et le fait que l'armée constituait un rite de passage de l'enfance à l'âge adulte par le service militaire, puisque ce dernier signifiait la fin de la dépendance du jeune homme envers ses parents. Aujourd'hui, ce type de couplet est moins significatif qu'il ne l'était, dans le sens où l'intégration à l'armée est un choix de vie, un choix professionnel, et non un moment de vie obligatoire et transitoire. Toutefois, la rupture dans la relation parentale que marque l'intégration à l'armée est généralement beaucoup plus brutale que dans le cadre d'une insertion professionnelle civile, situation dans laquelle les divers moyens de communication ne sont pas, ou peu limités et la distance géographique souvent moins importante. En ce sens, la période initiale des classes⁹³ pourrait encore être associée à ce rôle de rupture, mais celle-ci est avant tout sociale et ne consiste pas en un passage d'âge qui se fait plus par des expérimentations sous forme de « premières fois », plutôt que sous forme de rites de passage, comme l'exprime Michel Bozon :

« En France, comme en d'autres pays, un passage à l'âge adulte organisé selon des rites de passage, c'est-à-dire des rites formels qui avaient une valeur d'initiation à la société et au fonctionnement social, a cédé la place à une forme de transition bien différente, plus progressive, reposant sur des procédures informelles, éventuellement réversibles. Si de nombreux rites continuent à émailler la jeunesse, ils n'ont plus les propriétés institutantes dont les rites de passage étaient doués naguère. »⁹⁴

En outre, ce couplet laisse entrevoir la brutalité dans laquelle se produit cet éloignement avec le vers « Cette boisson te semblera amère », le lait faisant référence à la mère, il fait surgir une certaine peine en lien avec la séparation familiale que connaissent les

⁹³ Cf. *infra* Chapitre 9 pour l'analyse de l'insertion des jeunes engagés au milieu militaire.

⁹⁴ Michel Bozon, « Des rites de passage aux "premières fois", une expérimentation sans fins », *Agora débats/jeunesse*, 2002, n° 28, « Rites et seuils, passages et continuités », en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/agora_1268-5666_2002_num_28_1_1973, p. 23.

militaires. Il est finalement conseillé de consommer du « pinard », dont l'ivresse qu'il produit est génératrice de réconfort.

La frontière entre l'enfance et l'âge adulte apparaît aussi dans le second couplet où la possibilité de consommer du vin s'accompagne de celle de pouvoir vivre des ébats intimes, également synonymes d'une certaine maturité et d'une indépendance vis-à-vis du cocon maternel puisqu'il implique la possibilité d'avoir soi-même des enfants et, par conséquent, des responsabilités d'adulte :

Dans la montagne, culbute la bergère
Et au combat renverse l'ennemi.
Dans la tranchée fous-toi la gueule par terre,
Mais non de Dieu, ne renverse pas l'pinard.

Dans ce même couplet, le pinard est montré comme étant quelque chose de précieux. Il est lié à la notion de combat, également synonyme de maturité puisque l'armée et la guerre ont longtemps été associées au passage à l'âge adulte du jeune homme, tel que l'exprime Viviane Isambert-Jamati, en rapportant les propos d'un soldat du contingent sur « le leitmotiv des instructions générales de son adjudant au cours des quatre premiers mois de service : “Vous avez été choyés par vos parents, vous êtes encore des femmelettes ; mais ici vous allez devenir de vrais hommes. On vous apprendra à manier les armes à feu, et lorsqu'on vous fera l'honneur de vous les confier tout à fait, c'est que vous aurez cessé d'être des enfants.” »⁹⁵ Ainsi, le chant permet aux soldats d'affirmer symboliquement leur virilité au travers de leur maturité et leur capacité à assumer des responsabilités typiquement masculines. En outre, la consigne de ne pas « renverser » le pinard marque les limites de consommation à ne pas dépasser. Le militaire se doit de ne pas être ivre au point de renverser son pinard, il doit savoir s'arrêter avant cet état pour rester « digne »⁹⁶. Ce message passe par une importante valeur sentimentale donnée au vin qui est également présente dans la dernière strophe :

Si dans la brousse, un jour tu rendais l'âme,
Une dernière fois, pense au bon vieux pinard.
Si un giron a remplacé ta femme

⁹⁵ Viviane Isambert-Jamati, « Remarques sur le service militaire », *Revue française de sociologie*, 1961, 2-2, p. 101.

⁹⁶ Vocabulaire tiré de l'expression militaire « soûl mais digne », c'est-à-dire encore relativement lucide et conscient de ses actes.

Jamais de l'eau n'a remplacé l'pinard.

Il y est qualifié de « bon vieux pinard », expression faisant référence à la tradition et à la nostalgie des bonnes choses. Il est montré sous un jour plaisant, comme un compagnon important puisque c'est pour lui qu'il est conseillé de garder ses dernières pensées. Le rapport au sentiment amoureux, du moins affectif, associé au vin, gouverne également le cinquième couplet :

Aime ton pays, aime ton Étendard,
Aime ton sergent, aime ton Capitaine,
Aime l'adjudant même s'il a une sale gueule
Mais que ça ne t'empêche pas d'aimer le pinard.

On retrouve ici une valeur de l'institution, famille symbolique pour laquelle l'homme part au combat. La notion du devoir est soulignée, tout comme celle du respect inconditionnel de la hiérarchie. Toutefois, tout ceci est mis en perspective avec le pinard. L'expression « ça ne t'empêche pas » induit la notion de soumission. Malgré les efforts de la hiérarchie pour exercer un contrôle des pratiques et attitudes, elle ne peut être totale et le militaire parvient à garder sa liberté de choix quant à sa relation à la boisson. L'amour du pays et le respect de la hiérarchie font référence au rapport du soldat à la nation, développé dès le début du chant :

Sur les chemins de France et de Navarre,
Le soldat chante, en portant son barda,
Une chanson aux paroles bizarres
Dont le refrain est "vive le pinard".

Contrairement aux chants de marche où la nation est liée au potentiel sacrifice de la vie de l'engagé, ce chant s'en détache et est totalement axé sur les conditions de vie du soldat, notamment dans l'expression « portant son barda ». La valeur territoriale de la nation se discerne justement au travers du « pinard », « un produit du terroir précieux qui rappelle au soldat que le sol national est sacré et qu'il doit être défendu contre l'envahisseur »⁹⁷. Ainsi,

⁹⁷ Olivier Parenteau, « Vider son Verdun trait. Le vin dans la poésie française de la Grande Guerre (1914-1918) », *Contextes*, n° 6, sept. 2009, « Qui a lu boira, les alcools et le monde littéraire » (textes réunis par Geneviève Boucher et Pascal Brissette), en ligne : <http://contextes.revues.org/4498?id=4498>.

l'expression « vive le pinard », peut être interprétée comme signifiant « vive la France ». On retrouve donc l'objet principal de la mission du soldat qui est de préserver l'intégrité du territoire national. Toutefois, ces paroles sont qualifiées de « bizarres », ce qui met une nuance quant à cet idéal patriotique. Elles révèlent également le phénomène de mobilisation des militaires engagés dans la guerre et le non-choix d'y participer, quel que soit leur point de vue sur le bien-fondé du conflit à l'origine de la création du chant. En dépit de l'accent porté sur la valeur familiale de l'institution, la notion de la collectivité n'apparaît à aucun moment, dans le chant. Ceci va à l'encontre de l'environnement dans lequel la pièce prend place, orienté vers la cohésion du groupe avec la collégialité des interprétations des chants. Cependant, il existe bien un lien entre les paroles et leur contexte d'interprétation, par la valeur affective donnée au vin, considéré, dans le chant, comme un compagnon et dans la réalité du présent comme une marque historique et traditionnelle, indispensable aux repas de cohésion.

Le quotidien militaire est perçu aussi dans la mélodie qui transcrit l'impression de marche et de déplacement, corrélativement au texte :



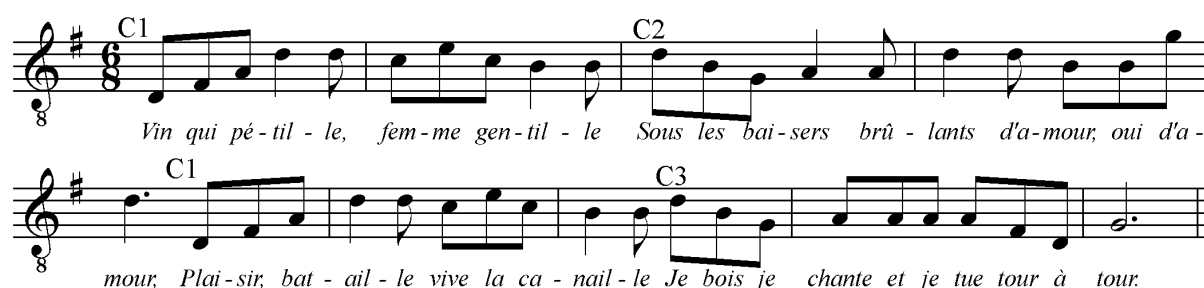
La ligne mélodique est conjointe et entraînante de par un rythme sautillant et une carrure binaire franche. Le fait que les deux premières incises débutent sur le cinquième degré et forment une progression conjointe vers le degré de référence accentue cette impression d'avancée.

En définitive, le chant montre un important attachement au vin, plus particulièrement au vin rouge qui est considéré comme le principal et inconditionnel compagnon du soldat et le seul élément pouvant le soutenir moralement. Il est aussi un synonyme de maturité du jeune homme par sa mise en opposition avec l'eau puis avec le lait. Ainsi, il symbolise le passage à l'âge adulte que représentait, autrefois, le service militaire.

L'ancrage historique du vin rouge dans les Troupes de Marine est encore plus explicite dans *Je suis Marsouin*, chant constitué de trois couplets de huit vers et d'un refrain de quatre

vers, tous en décasyllabes. Ce chant regroupe les différents thèmes abordés dans le répertoire festif militaire et les associe à l'identité du marsouin puisqu'il traite à la fois la thématique de la boisson, celle des plaisirs féminins et de la guerre. Comme son titre l'indique, il consiste en une description identitaire du marsouin, non fondée sur ses faits d'armes mais sur son mode de vie quotidien, mêlant guerre et plaisirs charnels, dans un environnement spécifique. La personnalité du militaire des Troupes de Marine, exprimée publiquement comme honorable, est, dans ce chant intime, présentée sous un jour moins valorisant.

La présentation conjointe de ces trois éléments est compilée dans le refrain :



Contrairement au chant *Le Pinard*, le vin a ici pour caractéristique d'être pétillant. Généralement associé à des circonstances festives, il est, dans ce chant, mis en lien avec la figure féminine montrée sous le jour d'une amante. Ces deux éléments sont résumés sous le vocable « plaisirs » dans le troisième vers. Leur association est scellée par la reprise de la même mélodie en tierces ascendantes suivie d'une ligne ondulante aboutissant sur le troisième degré suspensif, faisant ressortir une certaine légèreté. Le troisième vers est constitué de deux incises. De la première, qui consiste en une énumération des activités du marsouin, découle la seconde dans laquelle il est qualifié de « canaille ». Enfin, dans le dernier vers, les activités festives et guerrières sont sur un pied d'égalité puisque faites « tour à tour », banalisant ainsi l'acte de guerre. L'usage de la première personne du singulier n'a pas de sens collectif et réduit l'impact cohésif du chant. Il semble contradictoire avec le caractère dansant de la pièce, tant par l'utilisation d'une rythmique ternaire, que par une ligne mélodique marquée par des sauts d'intervalles. En effet, la mélodie fait alterner une formule régulière (trois croches) en arpèges et une formule irrégulière (noire-croche) en notes répétées, sauf dans la dernière incise toute en croches, toujours avec une alternance d'arpèges et de notes répétées, pour correspondre à la métrique du texte qui compte une syllabe supplémentaire.

Les trois couplets caractérisent le marsouin et présentent un développement des éléments énoncés dans le refrain. Toutefois, seuls les deux premiers sont relatifs à l'idée de

consommation de vin. Le premier, dont les huit vers fonctionnent par paires, présente ce soldat des Troupes de Marine d'un point de vue généalogique alliant ses origines à l'environnement dans lequel il lui faudra normalement mourir, mis en perspective avec l'état d'esprit qui lui est propre :

Je suis mar-souin que m'im - por-te la gloire Fils (e) de roi et de pro-sti-tu-ée.

Sur un ca-da-vre je chante la vic-toire Et dans un crâne je bois la li-ber-té.

Vi-vre d'or-gie est ma seule es-pé-ran - ce, Le seul bon - heur que j'ai su con-qué -

rir. Vingt ans sur mer ont ber-cé mon en - fan - ce, C'est sur les flots qu'un mar - soin doit mou-rir.

Le premier vers consiste en une dénomination du chanteur. Le chant laisse ressortir le caractère désintéressé de son engagement comme caractéristique morale principale, en exprimant son mépris de la gloire. L'importance de cette notion est soutenue par la mélodie en marche ascendante formant un intervalle d'octave entre le début du vers et sa note finale. Cette ascension délimite également les bornes de l'ambitus dans lequel la pièce se développe, allant du cinquième degré inférieur, au cinquième degré supérieur. Le deuxième vers expose la filiation du marsouin. L'union improbable entre le roi et la prostituée laisse entrevoir une grande diversité dans les origines sociales des militaires de l'arme, en même temps qu'elle réduit l'importance de cette filiation en mettant ces deux fonctions sur un pied d'égalité. Cette idée d'égalité entre les hommes est soutenue par une mélodie descendante constituée de trois éléments ; tout d'abord une formule en tierces sur l'accord du cinquième degré conclue par une remontée sur la seconde supérieure, suivie d'une cellule de trois notes à l'unisson et enfin un nouvel arpège sur l'accord du sixième degré conclu par une remontée sur le degré de référence. En ce sens, « roi » et « prostituée » sont présentés sur le même type de formule et la liaison entre ces deux noms est faite par la répétition d'un même son intermédiaire. Cette relativisation des origines réelles du marsouin favorise la mise en avant d'une filiation commune, fondée sur l'histoire de l'arme que les vers suivants sous-entendent.

Après avoir défini le militaire selon sa filiation, sa fonction guerrière est présentée dans les deux vers suivants. La présumée moralité du marsouin est mise à mal puisque la mort est montrée comme une forme de normalité. A l'instar des chants de marche en ordre serré, cette pièce fait valoir un apprivoisement de la mort nécessaire à l'exercice du combat, mais dans un vocabulaire impropre à son expression publique. L'aguerrissement du marsouin est valorisé par l'expression de la chute de l'ennemi et de la victoire. De cette dernière découle la liberté, associée à la consommation de boissons. La courbe mélodique, identique à celle des deux précédents vers, appuie cette relation entre les deux vers puisqu'elle trouve son point culminant sur le mot « victoire » avant de redescendre jusqu'à la valeur de référence sur la fin du mot « liberté ».

Dans la seconde partie du couplet est insérée une seconde phrase mélodique, en deux incises, correspondant aux deux vers de chaque ensemble thématique. Elle est donc énoncée deux fois. Elle est marquée par une modulation sur le ton du cinquième degré, alors degré de référence sur lequel repose toute sa ligne mélodique. La cadence finale subit une modification afin de provoquer une tension permettant de revenir dans la tonalité initiale, pour pouvoir enchaîner le refrain sans difficulté. Dans un premier temps psalmodiées, les deux incises sont ensuite caractérisées par une cadence mélodique, tout d'abord descendante puis montante. Les quatre vers énoncés sur cette phrase répétée sont relatifs aux particularités de la vie du marsouin. Elles apparaissent tout d'abord d'un point de vue psychologique avec le cinquième et le sixième vers, faisant référence à son épanouissement par le biais d'une glorification de « l'orgie », c'est-à-dire des débordements à la fois culinaires et sexuels. Elle est qualifiée de « seul bonheur » et rejoint l'idée du vin comme meilleur compagnon exposée dans le chant *Le pinard*. Ensuite, deux éléments idéologiques importants pour l'affirmation identitaire des Troupes de Marine sont présentés : l'expression du devoir et du sacrifice, associée à un rappel de l'histoire maritime de l'arme. En outre, le dernier vers évoque la notion d'éloignement caractéristique du service des Troupes de Marine.

La réflexion sur la vie et la mort est reprise dans le second couplet avec l'acceptation des risques et des conditions de vie spécifiques à l'activité militaire dans les Troupes de Marine :

Bien que marsouin vivant dans la débine,
Méprisant même les lois de la mort.
Bien que vivant de meurtres et de rapines
Je bois mon vin dans une coupe d'or.
Et vous, esclaves, et vous, mes braves
Et vous aussi, vous mes chers matelots
Aujourd'hui fête et puis demain peut-être
Mon corps ira s'abîmer dans les flots.

Puis, l'idée des plaisirs de bouche réapparaît. De la prise du vin dans un crâne, on passe à une « coupe d'or », contenant symboliquement « le breuvage d'immortalité. [...] La coupe contient le sang – principe de vie »⁹⁸, représenté par le vin, sang de la vigne, symbolisant le sang du Christ dans la religion catholique. Cette prise de boisson, alors représentative de la vie est associée à la fête à laquelle succède la mort dans les deux derniers vers. Les paroles dénonçant les excès festifs ont un intérêt institutionnel en rappelant symboliquement la possible mort prématurée et soudaine du soldat, ici « dans les flots », pour rappeler une nouvelle fois les origines maritimes de l'arme. Derrière un discours de fête, de débauche et de la glorification d'actes socialement répréhensibles, ce chant permet au marsouin de s'approprier les valeurs de l'arme, à la fois par un rappel récurrent de leur histoire maritime, mais aussi par l'expression du courage et de l'abnégation nécessaires à l'accomplissement de leurs missions. En outre, il réitère la probabilité de la mort au combat et contribue donc à la formation psychologique des militaires. Le fait que son interprétation soit associée au contexte particulier du repas de cohésion donne au message qu'il porte un impact d'autant plus fort.

L'analyse a montré une recherche de virilité par le chant, en corrélation avec l'ingestion de vin. Toutefois, la mise en avant de cette consommation excessive est aussi le moyen de rappeler les messages institutionnels. Le chant de popote, bien que malséant, a donc une importance qui va au-delà d'une forme de dénonciation des conditions de vie militaires. Il favorise l'assise de plusieurs valeurs de l'armée et valorise certaines formes de virilité également nécessaires aux activités militaires. L'analyse a permis de mettre en évidence des éléments textuels et musicaux impliqués dans l'intégration du soldat, dans sa vie quotidienne en caserne, dans sa préparation et son vécu du combat. Cependant, ceux-ci ne revêtaient pas

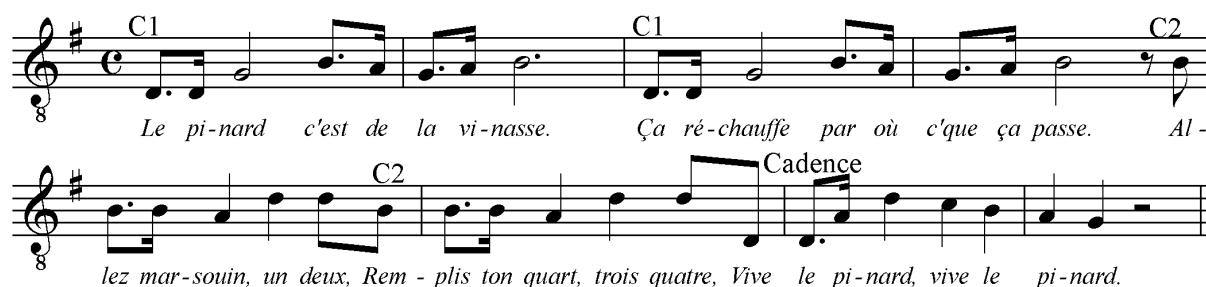
⁹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 345.

une telle valeur s'ils n'étaient pas accompagnés d'une mise en scène corporelle et contextuelle particulière.

2.2. *La mise en scène corporelle, un signifiant pour le chant*

Il a été expliqué, dans le troisième chapitre, l'importance du corps dans les performances chantées. Néanmoins, les gestes qui accompagnent l'interprétation de certains chants sont plus développés avec des mouvements systématisés, comme dans le refrain de *Le pinard*, dans *Au 31 du mois d'août* et dans *Le père Abrahams*. L'analyse de ces pièces permettra donc d'aborder ce processus et de comprendre son importance pour le groupe.

L'interprétation du refrain de *Le Pinard*, étudié précédemment, est complété par un mouvement de percussion de la table avec les bouteilles de vin ou avec les poings pour marquer la pulsation. En plus de leur valeur gestuelle, ces mouvements percussifs ont également pour but de saturer l'espace sonore, transcrivant ainsi la force et la virilité procurée par le vin. Ils rendent aussi l'aspect contestataire du premier vers et l'aspect revendicatif du second plus présent, leur donnant alors la forme d'un slogan par l'accentuation des temps forts :



Ce marquage de la pulsation, associé aux croches pointées-doubles du chant, donne un effet dansant, gai et entraînant. En outre, il y a une corrélation entre le geste et la parole, surtout sur la fin du troisième et du quatrième vers qui marquent vocalement le tempo par sa numération « 1-2 » et « 3-4 ». Ce type de mise en scène gestuelle accompagnant le chant peut être assimilé à « une communication non verbale. Être en vie, c'est maintenir l'équilibre et la qualité des énergies de ces émotions nécessaires. Elles disent à l'homme qu'il est dans l'instable donc en vie, sur terre, lieu de vivre l'humain ensemble »⁹⁹. Ainsi, de manière plus subtile, ces mouvements appuient, d'une certaine manière, le second vers dont la référence à la vie a été explicitée précédemment. La correspondance entre les mouvements et la parole va

⁹⁹ Laurent-Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner (dirs.), *La fête au présent...*, op. cit., p. 360.

au-delà de ce geste puisque l'instant est marqué par une consommation de la boisson évoquée. Bien qu'étant considéré comme de médiocre qualité, ce vin est largement célébré, notamment dans le dernier vers « Vive le pinard, vive le pinard ». Le ralentissement sur cette fin de texte produit une cadence conclusive mettant à la fois fin au propos tenu et à la dynamique de groupe provoquée par la percussion qui s'arrête pour laisser place à l'interprétation du couplet suivant. De ce fait, la gestuelle qui accompagne ce refrain vise moins à provoquer un effet visuel que sonore, traduisant la valeur festive du produit autour de laquelle se constitue la cohésion du groupe.

On retrouve une gestuelle synchronisée dans *Au 31 du mois d'août*. Tout comme pour *Le pinard*, seul le refrain y est associé. Il importe de le situer dans l'ensemble de la pièce afin de le comprendre. Ce chant de marin est constitué de six couplets de cinq vers en octosyllabes, dont les deux premiers sont successivement répétés, et d'un refrain de cinq vers également en octosyllabes. Il narre une bataille navale contre l'armée britannique dont la France sort victorieuse alors que le navire français est bien moins performant que celui de son ennemi puisqu'il est doté, selon le dernier couplet, de « quinze canons » contre « trente-six » pour le bâtiment anglais. En plus de célébrer la victoire, c'est également la supériorité tactique du groupe qui est mise à l'honneur. Capacité valorisante ayant pour incidence de renforcer la valeur combattante de ces hommes et, en conséquence, la cohésion du groupe autour de cette performance. Les paroles imprègnent les chanteurs de l'identité maritime avec l'utilisation d'un vocabulaire spécifique et technique, tel que « frégate » dans le premier couplet, « crocher » dans le second, « gabier », « matelot » dans le troisième et « larguez les ris » dans le quatrième. Le refrain qui ponctue ces vers, quant à lui, n'a pas la spécificité maritime énoncée dans les couplets :

Buvons un coup, la la
Buvons en deux, la la
À la santé des amoureux,
À la santé du roi de France
Et merde pour le roi d'Angleterre
Qui nous a déclaré la guerre.

Indépendamment des autres éléments du chant, aucune partie de son texte ne permet de le rattacher à cet environnement maritime. Seule la gestuelle qui l'accompagne crée ce lien. Elle consiste à ce que chacun crochète les bras de ses voisins avec les siens, de manière à

former une chaîne humaine, puis à se balancer en cadence de gauche à droite afin de reproduire, selon les témoignages des participants, le tangage d'un navire. Cette implication corporelle permet une cohésion physique du groupe par le lien corporel et par la synchronisation du mouvement, par le jeu et le rire collectif qui en découlent. Ainsi, l'amusement collectif « crée une certaine complicité, une forme particulière de sociabilité »¹⁰⁰. Il rapproche les individus, avec des « solidarités bien réelles qui vont au-delà des simples rapports professionnels »¹⁰¹ et renvoie aux volontés institutionnelles d'une importante cohésion au sein des unités. L'ensemble de cette gestuelle est déclenché par l'expression « crocher » lancée par un « vieux » sous-officier. C'est donc, ici, le rapport à l'ancienneté qui prévaut sur le grade puisque les militaires supérieurs hiérarchiquement s'y plient également. Cette ancienneté fait référence à l'histoire du groupe, et devient un relais entre le texte porté par le chant et la situation présente. Il est également intéressant de voir que le crochetage évoqué dans le second couplet, « Pour aller crocher à son bord », soit représenté symboliquement par cette gestuelle même si ce n'est pas simultanément, le texte précédant l'action gestuelle. En ce sens, l'interprétation du chant constitue une véritable performance où « l'intersection entre les sons et des éléments visuels dépasse la simple coexistence de deux modes d'expression : elle témoigne d'une conception unifiée et englobante des expressions visuelles et sonores, qui s'exprime selon différentes modalités de rencontre entre ces deux univers »¹⁰². Par ailleurs, « Ces atouts de jeux scéniques interviennent également, largement, dans les processus de mémorisation et par conséquent de transmission (...) des patrimoines de tradition orale »¹⁰³.

Toutefois, la finalité de ce crochetage est opposée dans l'acte gestuel et dans le sens du chant où il vise au combat, donc à une opposition entre les deux navires (« pour aller crocher à son bord », 2^e couplet, 5^e ligne) tandis que dans le contexte, il vise à une cohésion des individus pour former un groupe uni. La forme d'exclamation qui accompagne l'expression « crocher ! », suivie du tangage collectif du groupe, génère un phénomène d'amusement qui permet d'« exprimer, en miroir, une situation, un état de fait, bien souvent des hiérarchies implicites. C'est une manière détournée d'affirmer, de mettre en évidence des sous-entendus »¹⁰⁴, étant entendu, ici, que la hiérarchisation est faite sur la base de l'ancienneté et non des grades conventionnels, tout comme c'est généralement le cas dans les situations

¹⁰⁰ Olivier Schinz, « Les enjeux sociaux du rire en contexte médical : approche anthropologique », *op. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Madeleine Leclair, « Voir la musique », *Terrain* n° 53 | 2009, p. 8.

¹⁰³ Marlène Belly, « Dialogue en cantique », *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁴ Olivier Schinz, « Les enjeux sociaux du rire en contexte médical : approche anthropologique », *op. cit.*

festives. Cette forme hiérarchique, implicite, n'ayant pas de légitimité, ne peut être affirmée librement et le recours au chant humoristique permet alors de l'« exprimer sans avoir à se défendre par la suite »¹⁰⁵. Le fait que l'ensemble du groupe, y compris les plus gradés, participe à ce mouvement ordonné par un « ancien » induit une dilution du commandement dans la troupe et lisse les hiérarchies, ce qui contribue au renforcement de la cohésion. Ce rapprochement des cadres et de la troupe est également favorisé par le fait que le commandant d'unité et les chefs de pelotons chantent la pièce avec leurs unités et se fondent ainsi dans le « nous » communautaire véhiculé par le texte, en dépit du fait que ce dernier exclut les officiers de ce « nous » puisqu'ils sont énoncés à la troisième personne du singulier dans le second couplet : « Le capitaine au même instant / Fit appeler son lieutenant » et dans le troisième couplet : « Le lieutenant fier et hardi ».

Le lien chronologique entre le chant et l'instant festif est aussi assuré par le vin, à la fois présent dans la pièce, avec les expressions « buvons un coup » et « à la santé » et dans les faits puisque dans le contexte du repas de cohésion (ou du repas de corps) qui l'accompagne, ce breuvage est fondamental. La formule de « Boire un coup » induit une certaine mesure dans l'action de boire, elle sous-entend « un minimum de maîtrise de soi, de conscience d'un geste, et de sa répétition. [...] Mais tant que l'expression “boire un coup” est utilisée, elle indique que l'ivresse n'est pas le but recherché, mais il s'agit plutôt de porter “une santé”, expression aussi courante que le geste qu'elle implique »¹⁰⁶. Ainsi, cette expression confère à l'action qui l'accompagne une grande importance, accentuée par la suite du texte « À la santé » qui implique la célébration de quelque chose. Toutefois, le groupe n'exécute pas cette action de boire pendant le chant, ce qui permet sans doute de tolérer la glorification « du roi de France », action antirépublicaine tout à fait proscrite par les règlements militaires. Ce vers, « À la santé du roi de France », est associé à la victoire et sert à valoriser la défense de la nation plus qu'un système gouvernemental. Ainsi, par le contexte ritualisé dans lequel il est interprété, il contribue symboliquement à l'ancrage historique du groupe et à l'expression du dévouement de chacun de ses membres pour la nation, quel que soit le régime politique en place. En outre, le fait de boire collégialement en l'honneur de quelque chose ou de quelqu'un fait que l'action collégiale marque symboliquement le lien social entre les membres du groupe. Il est ici clairement délimité et les Anglais en sont exclus.

Bien que l'ivresse ne soit pas son but premier, le chant constitue tout de même une injonction à boire. Cette notion d'alcoolisation est liée à la fête et à la célébration, élément qui

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Véronique Nahoum-Grappe, « Boire un coup... », *op. cit.*, p. 2.

se retrouve dans le contexte d'énonciation du chant dans lequel le vin est omniprésent et dont le rituel d'ouverture s'exécute avec ce breuvage en particulier, aboutissant à la démonstration d'une grande union du groupe provenant de l'esprit de corps. « Il n'en reste pas moins que l'attente du "monde idéal", l'aspiration collective à une société apaisée, purgée de ses conflits, prennent souvent consistance autour d'une boisson partagée. L'occasion de boire ensemble joue donc aussi, pour les buveurs, le rôle d'une catharsis périodique »¹⁰⁷ qui se confirme ici puisque le chant est associé à la victoire, signe de la fin du conflit et d'un retour à la paix, dans le but de souder le groupe autour d'un esprit festif afin de parer aux diverses tensions générées par la vie communautaire.

Néanmoins, l'amusement synchronisé, dans ces repas de cohésion, ne tourne pas uniquement autour du rapport à l'alcool et à l'ivresse. Il peut également être une fin en soi, sans que le chant porte un message particulier, comme c'est le cas avec *Le père Abrahams*, chant totalement organisé autour d'un jeu de gestes successifs et synchronisés, dans lequel la thématique militaire n'apparaît aucunement. Aussi, l'intérêt de la performance réside essentiellement dans l'amusement qu'elle suscite et le rire qui en découle, « complément convivial de toute société humaine »¹⁰⁸ qui « intervint régulièrement pour apaiser les tensions »¹⁰⁹, dans un contexte potentiellement guerrier, mais surtout dans un environnement communautaire et fermé, propice à nombre de tensions et de désaccords, du fait de la promiscuité générée par les conditions de vie en caserne. En outre, la convivialité produite par de telles animations permet aux engagés d'entrevoir leur groupe primaire d'appartenance (peloton/section) sous un jour positif, ce qui n'est pas forcément le cas dans la quotidienneté des chambrées. Ainsi, après avoir permis de « souder l'individu au collectif dans un agir concret, ce moment d'effervescence continue à vivre dans la vie profane, ne serait-ce que par la mémoire. On repart de plus belle comme on dit ; on se persuade que rien n'est perdu, pas même le lien, et que la vie sociale n'est pas aussi mécaniste qu'elle en a l'air »¹¹⁰.

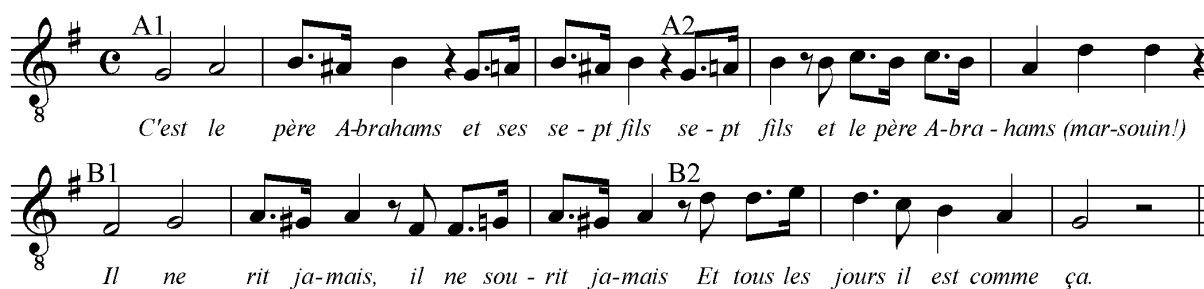
Malgré un contenu textuel très limité, le chant n'est pas dénué de sens et porte un message symbolique qui tient dans les phrases du refrain :

¹⁰⁷ Claudine Fabre-Vassas, « La boisson des ethnologues », *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁸ Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Laurent-Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner (dirs.), *La fête au présent...*, *op. cit.*, p. 352.



Ce refrain est principalement chanté par le meneur¹¹¹. Le reste du groupe se positionne de manière aléatoire et mime un mouvement de marche pendant l'interprétation. Cette marche est cadencée et marque la pulsation. Les mouvements sont faits sur place et sont exagérés, donnant un effet burlesque à la situation. On peut voir, au travers de cette mise en scène, une caricature des déplacements en ordre serré pendant le service. Ce sentiment est accentué par une intervention collégiale à la fin du deuxième vers avec le cri « marsouin ! », de la même manière qu'il est entendu à la fin des rapports quotidiens. Entre chaque répétition de cette strophe la dénomination d'un membre chaque fois différent est déclamée, constituant en quelque sorte les couplets :



Ils sont au nombre de huit et peuvent être interprétés comme une représentation de la perte progressive des qualités physiques des personnages afin d'illustrer symboliquement les mutilations provoquées par les combats, thématique déjà développée dans le refrain du *Tambour miniature* analysé précédemment. La reprise du refrain chorégraphié montre une continuation de la marche qui traduit la qualité de non-renoncement demandée aux militaires. Au fil de l'avancement du chant, cette démarche est de plus en plus parodiée, illustrant ce démembrement progressif et l'anormalité physique engendrée, ici tournée en ridicule car non conforme et, par conséquent, source de comique. En corrélation avec l'aspect carnavalesque du contexte dans lequel prennent place les chants de popote, il n'est pas étonnant d'observer une parodie des activités de service et un comportement contraire à celui imposé par les normes sociales. En outre, par rapport au sens du texte, le rire provoqué par ces mouvements permet de se libérer quelque peu de la peur d'une mutilation de guerre, ou tout du moins de

¹¹¹ Seule l'expression « marsouins ! » mise entre parenthèses est chantée par tout le groupe.

l'apprivoiser car il dédramatise la situation en remplaçant une émotion négative par une émotion positive. Le rire est alors un mécanisme de défense car il met à distance certains affects et permet de les surmonter. En plus de générer une cohésion par une mise en mouvement commune et synchronisée du groupe, des liens sont tissés par l'aspect comique de la situation qui occasionne un rire collectif. Dans le même temps, c'est une forme de moquerie de l'institution représentée par la hiérarchie qui se trouve alors, d'une certaine manière, exclue de ce groupe « moqueur ». Ainsi, le rire « reflète et renforce les structures de la société et que dès lors, il régule les rapports sociaux »¹¹².

En effet, le mode d'interprétation du chant met en évidence la même structure sociale que pendant le service avec un leader légitime et une troupe qui le suit. Cette relation étant accentuée par la gestuelle symbolisant la marche. En ce sens, bien que le chant soit d'une facture simpliste et que le meneur du moment ne soit pas le plus gradé, ce type de performance illustre le fonctionnement social du groupe militaire et est un moyen de le rappeler. La mise en correspondance du texte et de son interprétation montre que le meneur représente symboliquement « le père Abrahams » et que le reste du groupe représente « ses sept fils ». Ainsi, on retrouve la valeur généalogique constitutive de la sociabilité militaire. En outre, les militaires des Troupes de Marine ne se rattachent pas à un saint patron et considèrent que le père protecteur de l'arme est Dieu lui-même, élément qui corrobore le sens du chant puisqu'ils s'identifient à la croyance rattachée à Abraham, figure qui « symbolise l'homme choisi par Dieu pour préserver le dépôt sacré de la foi »¹¹³. Il « symbolise aussi la nécessité de l'arrachement au milieu coutumier, familial, social, professionnel, pour réaliser une vocation hors pair et étendre une influence au-delà des limites communes »¹¹⁴ qui correspond à la vocation militaire. Contrairement à la croyance religieuse, il n'a pas, ici, un fils unique qu'il lui faudra sacrifier mais sept fils qui marchent avec lui. L'association au chiffre sept n'est pas fortuite puisqu'il « est universellement le symbole d'une totalité, mais d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total »¹¹⁵. Il correspond donc à l'état d'esprit unitaire et dévolu à l'action souhaité par l'institution. La valorisation de cette portée du message du chant, passe essentiellement par la mise en scène puisque celle-ci est fondée sur la logique d'un meneur et d'une troupe qui le suit.

En conséquence, le prétexte d'amusement et de plaisanterie rappelle l'organisation

¹¹² Inès Pasqueron de Fommervault, *Je ris donc je suis, le rire et l'humour au carrefour de deux processus identitaires : socialisation et individuation*, Mémoire de Master 1, sous la dir. de Bruno Martinelli, 2012, Université d'Aix-Marseille, Département d'Anthropologie, p. 53.

¹¹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 5.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 995.

militaire, dans un contexte associé à la détente et au rapprochement de ses membres, au-delà duquel le chant perd un peu de sa valeur comique et de son impact de relâchement par rapport au quotidien, dont la gravité est parfois difficile à supporter, avec une volonté de souder les engagés qui fait de l'investissement dans la performance chorégraphiée un événement important. Si l'enjeu n'était pas tel, la pratique de ce type de chant n'aurait pas d'intérêt. Ainsi, les mouvements qui contribuent à la performance sont le reflet de l'activité corporelle quotidienne : marquage de la pulsation, attitude binaire, poitrine gonflée..., dont l'exécution sollicite une mémoire « inconsciente, qui serait issue du conditionnement du corps par le travail physique quotidien »¹¹⁶.

En outre, l'amusement collectif suscité par une telle pratique est générateur de liens entre les participants. Le fait de chanter fort, voire de crier, « crée une euphorie, un tonus plus élevé, en même temps, cela facilite l'extériorisation d'une certaine agressivité juvénile. [...] Et comme clamer quelque chose, en soi, viole un tabou (un enfant "bien élevé" ne crie pas !) il y a, à la fois, meurtre symbolique du père gardien des tabous et affirmation des droits (sexuels, évidemment) les plus réprimés et que l'on veut se voir reconnaître. Et puis, crier, c'est aussi un moyen de faire fuir la peur, à commencer par celle de la mort. [...] On crie, c'est sécurisant. On crie ensemble, et ce l'est encore plus ; et nous voici ramenés au groupe. »¹¹⁷ Par ailleurs, le rire qui découle du burlesque de la situation « peut favoriser l'emprise d'un leader sur les autres, qu'il soit politicien ou camelot »¹¹⁸. Le recours à la chorégraphie dans le chant permet donc au groupe de renforcer sa cohésion physique par une synchronisation des mouvements, tout comme dans le chant de marche en ordre serré. Ainsi, à l'instar du rituel de la Poussière qui constitue une représentation inversée de la cérémonie des Couleurs, le chant chorégraphié peut être interprété comme une vision parodique du chant de marche en ordre serré. Au travers d'une mise en scène burlesque, il rappelle les normes et les valeurs sociales du groupe dans ce qu'elles ont de plus fondamental : son organisation communautaire animée par un important esprit de cohésion. Bien que présente, l'organisation hiérarchique y est moins marquée au profit de l'unité du groupe.

En définitive, la pratique du chant dans des circonstances intimes répond à plusieurs nécessités sociales. Tout d'abord, l'ensemble de ces rituels et chants constitue un

¹¹⁶ Julie Kestenberg, « Interactions entre mémoires, musiques et danses. Quelques réflexions sur la mémoire à danser vendéenne, notamment la ronde », in Jean-Pierre Bertrand, André-Marie Despringre (dirs.), *Chansons en mémoire – mémoire en chanson, Actes du colloque hommage à Jérôme Bujeaud*, Paris, l'Harmattan, p. 235.

¹¹⁷ Théo Staub, *L'enfer érotique de la chanson folklorique française*, op. cit., p. 156.

¹¹⁸ Maurice Duval, « Quand plaisanter, c'est prendre les choses au sérieux », in Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman, (dirs.), *Paroles à rire*, INALCO, 1997, en ligne : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/53/74/PDF/Duval_1999_Inalco.pdf, p. 6.

renversement de la ritualité militaire officielle avec une inversion symbolique du monde d'en bas et de celui d'en haut qui permet d'affirmer un fonctionnement social particulier. L'utilisation d'un « contre-modèle » facilite l'intégration des normes et surtout elle réduit le sentiment de contrainte qui règne autour de ces règles puisqu'elles mettent en avant leur libre acceptation. Ensuite, l'instauration quasi systématique de ces séances avant et pendant les opérations extérieures présente un réel intérêt à plusieurs points de vue. Tout d'abord, elles contribuent à la construction virile des militaires, cette dernière étant une réponse aux peurs et aux éventuels traumatismes liés à l'activité guerrière, ensuite, la fête constitue un exutoire aux différents stress générés par les activités opérationnelles et « se présente ainsi aux hommes comme un “acte de substitution” : ils dansent et crient pour oublier leur quotidien ; puis, le lendemain, vidés de leur désespoir, ils peuvent retourner à leurs rôles sociaux journaliers »¹¹⁹. Enfin, elle renforce la cohésion du groupe par l'esprit festif et la collégialité de la pratique chantée, mais aussi par la référence aux événements qui ont marqué l'histoire de l'arme.

¹¹⁹ Laurent-Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner (dirs.), *La fête au présent...*, op. cit., p. 370.

Partie 3 :
La « culture du chant » chez les marsouins

Chapitre 7

Le service hors métropole, une spécificité de l'arme

Les Troupes de Marine ont un vécu particulier, compte tenu de l'éloignement géographique auquel elles ont toujours eu à faire face mais aussi des opinions politiques auxquelles elles sont associées et aux multiples menaces de dissolution qu'elles ont dû traverser. Cette position incertaine les a poussées à développer des stratégies valorisantes fondées sur des faits historiques, mais également sur leur rapport particulier à la notion de territoire. En effet, Dans les analyses faites dans les chapitres précédents, l'expression de l'éloignement et de la vocation à servir hors de métropole, propre aux Troupes de Marine, est présente aussi bien dans le répertoire lié au service que dans les chants de bivouac et de popote. Ces deux notions, généralement au second plan, viennent asseoir le propos central de la pièce. Néanmoins, ces préoccupations forment le noyau thématique de certaines occurrences dans lesquelles le groupe, par la mise en avant de ces particularités, requiert, de la part de l'institution militaire, une « reconnaissance de son existence dans le système social. Ce qui implique à la fois que le système lui reconnaisse son appartenance et une place spécifique et qu'il ressente subjectivement cette reconnaissance »¹.

Ce chapitre aura pour objet de dégager les enjeux d'un tel traitement thématique et ses liens avec les spécificités de l'arme. Cette composante du voyage apparaît principalement sous deux formes qui constitueront les deux axes d'études proposés dans ce chapitre. Premièrement, la notion d'éloignement est utilisée comme un moyen de valorisation de l'unité chantante, deuxièmement elle est montrée comme étant une contrainte individuelle pour les marsouins. L'étude aura pour but d'analyser le rapport à la territorialité qu'entretiennent ces militaires et l'importance du contexte rituel d'interprétation de ces chants dans leur impact sur le groupe.

1. Une valorisation de l'éloignement du marsouin

L'analyse des chants associés à la marche en ordre serré a montré que la valeur opérationnelle des troupes est primordiale dans la construction identitaire d'unités de combat telles que les Troupes de Marine. L'arme a toujours été bercée par une activité outre-mer

¹ Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », *op. cit.*, p. 32.

intense et son histoire est fortement marquée par le passé colonial de la France. En outre, elle a longtemps été caractérisée par un statut spécifique du fait de son mode de recrutement uniquement fondé sur le volontariat, aujourd'hui élargi à l'ensemble des armées. Cette professionnalisation précoce a été imposée par sa spécificité au service hors du territoire métropolitain et par la durée de ses missions trop longues par rapport au service militaire obligatoire. Dans cette première partie, nous verrons à quel point l'activité à l'étranger est constitutive de l'état d'esprit du marsouin, notamment par la spécificité du rapport à la notion de territorialité qu'elle implique. Elle se traduit, à la fois par l'expression d'une « légitimité coloniale » et par celle d'une capacité opérationnelle supérieure à celle des autres unités.

1.1. Une « légitimité coloniale »

Une partie du répertoire des Troupes de Marine se réfère directement à l'aventure coloniale qui fait l'objet d'une valorisation intense, en dépit de nombreuses controverses. Ces chants sont regroupés, par l'institution, dans la catégorie des « chants de tradition », dans la mesure où ils sont spécifiques à l'arme, mais également de par leur empreinte coloniale fortement marquée. Les campagnes de décolonisation de la seconde moitié du XX^e siècle et le changement d'appellation de l'arme en 1958 pourraient laisser penser que ces pièces n'ont plus qu'une valeur mémorielle dans les recueils et carnets de chants, mais une faible part d'entre elles est encore interprétée aujourd'hui. Appelées « chants coloniaux », elles peuvent être associées à la marche ou avoir été créées pour accompagner des moments plus intimes, tels que des activités de cohésion. Au regard de l'enquête menée au RICM et au 6^e BIMA, seuls trois chants font encore partie du répertoire : *Le fanion de la Coloniale*, chant festif, *Les Biffins*, uniquement interprété dans le cadre du rituel de la Poussière lors des repas cohésifs et *Nous sommes de la Coloniale*, chant de marche en ordre serré trouvant place dans les représentations liées au service par le défilé. Malgré leur fondement historique, ces pièces mettent en avant un statut obsolète de l'arme. Il conviendra de s'interroger sur les fondements de cette revendication, d'autant plus qu'elles s'inscrivent dans des contextes variés, couvrant l'ensemble des circonstances dans lesquelles l'affirmation identitaire des groupes, par le chant, est possible. Par ailleurs, il importera d'analyser plus en détail leur composante coloniale car elles ne semblent pas correspondre à l'état d'esprit actuel des Troupes de Marine. Ce questionnement permettra de mieux comprendre l'impact de cette partie du répertoire sur la construction sociale des unités allant de l'ensemble de l'arme pour *Le fanion de la Coloniale* et *Les biffins* au groupe primaire dans le cas de *Nous sommes de la Coloniale*.

Le fanion de la coloniale est une pièce composée d'une formule d'accroche de deux vers de douze et dix syllabes, suivie de deux couplets de quatre vers, alternativement de douze et quatorze syllabes et d'un refrain détaché de huit vers en octosyllabes sauf le dernier vers qui n'en comporte que six. Le chant débute par la présentation du groupe, au travers de son fanion, symbole qui lui est spécifiquement associé :



Le mode interrogatif semble interpeller l'auditeur ne faisant pas partie des « coloniaux » réunis sous un même « fanion ». En outre, cette interrogation est empreinte d'une note d'ironie. Selon les témoignages, ce mode interrogatif est là pour mettre en avant l'évidence d'une réponse affirmative, étant sous-entendu que l'arme est présente tout autour du globe et que tout le monde l'a forcément vue. L'expression d'un « fanion » n'est qu'utopie car aucun drapeau ne représente l'arme dans son ensemble. En outre, le terme « fanion » est spécifiquement associé aux escadrons et compagnies. La référence à ces unités, à travers ce symbole, met à un même niveau d'attachement ce type de groupe élémentaire et l'arme dans son ensemble. Ces vers sont d'autant plus marqués qu'ils constituent la partie introductive du chant, énoncés sur la partie initiale de l'air de la sonnerie *Aux champs en marchant*. Encore appelé *La casquette*, cet air a été repris dans le chant militaire *La casquette du père Bugeaud*, comme en témoigne le duc d'Aumale². Par rapport à cette chanson initiale, *Le fanion de la coloniale* en est une reprise modifiée. Servant à glorifier le courage du maréchal Bugeaud qui s'est le premier relevé pour repousser l'ennemi, elle sert, ici, à mettre en avant la suprématie et le non-renoncement, le courage des Troupes de Marine. Cette sonnerie est exclusivement interprétée dans la cavalerie. Elle n'intervient jamais au sein des Troupes de Marine. C'est peut-être justement parce qu'elle ne fait pas partie du répertoire officiel de l'arme que cet emprunt a été possible. En effet, il n'y a pas de confusion possible entre le cérémonial et ce chant interprété lors de festivités ou popotes. Associée au déplacement, la sonnerie est dotée d'une mélodie entièrement construite sur l'arpège du degré de référence et d'un rythme mettant en évidence la pulsation, notamment sur le début de chacune des deux incisives en noires, ces dernières étant propices à l'expression interrogative « L'as-tu vu ? ». En outre, la

² Duc d'Aumale, *Les zouaves et les chasseurs à pied : esquisse historique*, M. Lévy frères, 1855, vol. 2, pp. 36-37.

reprise de cet air laisse entrevoir une certaine réinterprétation des hiérarchies puisque la sonnerie *Aux champs en marchant* sert à rendre les honneurs aux plus hautes autorités présentes à une cérémonie. Elle est, ici, non pas associée à des personnalités, mais à l'ensemble d'une arme et, par le biais de son « fanion », à tous les hommes qui la servent, quel que soit leur grade. Cette appropriation symbolique révèle une mise en supériorité du groupe, en lien avec sa spécificité opérationnelle exprimée dans le texte et permet sa valorisation, bien que ces éléments d'analyse ne soient pas conscientisés par les marsouins qui voient uniquement, dans l'association de ce texte avec cette mélodie, une efficacité expressive.

La notion d'honneur, impliquée par l'emprunt mélodique du refrain, est normalement considérée comme une valeur supérieure. Or, elle apparaît, dans le premier couplet, comme accessible à toute personne s'engageant volontairement :

Quans dé-goû-té, las-sé, on doute de son pas-sé, On ren-contre un p'tit gars rê-
vant des hon-neurs d'i-ci-bas. On lui dit: "viens pe-tit, chez nous cher-cher l'ou-bli,
Sous un so-leil de plomb chan-ter no-tre plus belle chan-son".

L'honneur est presque dévalorisé et n'est pas exprimé dans son sens habituel. Il est énoncé au pluriel, faisant ainsi davantage référence aux honneurs de la guerre qu'à l'honneur individuel, bien que ces deux notions soient liées. En outre, ce vers fait écho à l'engagement volontaire revendiqué par les Troupes de Marine. De cette notion de volontariat, découle celle de professionnalisme et de performance, mais également de lassitude au début du couplet. L'incorporation de nouveaux engagés à la recherche de valeurs est alors montrée comme un moyen de remotiver des hommes pouvant s'interroger sur le bien fondé de leurs actes. En ce sens, le chant est une expression symbolique et collective de ce que peuvent vivre les militaires. En constituant une réponse à leurs préoccupations, il est efficace, condition nécessaire à sa perpétuation. La strophe montre les difficultés politiques qui ont accompagné les militaires dans leur aventure coloniale, quelle qu'en ait été l'époque et laisse apparaître l'idée que l'engagé puisse rejeter l'histoire coloniale de l'arme. Il apparaît également qu'il est

important de le détourner de cette pensée en chantant « notre plus belle chanson » pour l'amener à une vision positive de son passé afin que ce dernier alimente la construction de son présent comme marsouin. Par ailleurs, ces phrases font apparaître l'institutionnalisation du chant comme un moyen de formation psychologique du soldat, dans la mesure où il constitue un vecteur efficace de transmission d'une pensée positive. Le doute exprimé verbalement est appuyé musicalement par la répétition de la même formule sur les deux incisives du premier vers, séparées par un silence, provoquant ainsi une énonciation « en un seul souffle »³ de chacune des formules. En effet, malgré des vers longs, la césure séparant les deux incisives qui les composent donne une impression de formules courtes, ce qui en facilite l'interprétation et la mémorisation. Par ailleurs, la courbe mélodique s'inscrit dans un ambitus de quarte donné dès les deux premiers sons avec un saut suivi d'une descente conjointe, décomposant ainsi les différents degrés de l'intervalle initial. Le retour à l'espoir et l'envie de s'investir dans son engagement est insufflée par la rencontre « d'un p'tit gars », sur une seconde formule mélodique couvrant tout le deuxième vers. Elle débute exactement de la même manière que la première phrase mais se poursuit en un développement mélodique ondulant se terminant sur le troisième degré. Toutefois, le rythme est saccadé avec des formules en croche pointée double, procurant ainsi une forme d'entrain en corrélation avec le texte. Dans le dernier vers transparaît une autre spécificité des Troupes de Marine, liée à son aspect professionnel, le voyage et les contraintes météorologiques du service en dehors de la métropole. Le « soleil de plomb » traduit une hostilité climatique. Son nécessaire apprivoisement laisse apparaître une forme de puissance qui montre un pouvoir d'adaptation important du marsouin, autre composante majeure dans la démonstration de son professionnalisme. Il est traduit musicalement par un élargissement supérieur de l'ambitus. En outre, c'est la seule phrase qui ne débute pas sur le ton principal mais sur le cinquième degré. S'ensuit une ligne descendant progressivement, par un mouvement de marche non stricte, sur le degré de référence, donnant à entendre une cadence conclusive à la fin de la strophe. Bien que le rapport entre le voyage et le service armé apparaisse déjà dans ce premier couplet, c'est dans le second qu'il est le plus présent. La poursuite de ce traitement thématique montre son importance dans les expressions rituelles des militaires et, ainsi, le soin donné à la transmission de ces deux notions dans leur formation psychologique.

Le second couplet fait écho à la première formule du chant. Par une énumération des différents lieux où l'arme est intervenue, son omniprésence est mise en avant et confirme

³ Expression empruntée à Marlène Belly, « Dialogue en cantique », *op. cit.*, p. 75.

l'affirmative de la réponse à la question initiale du chant. Bien que la confrontation à l'ennemi ne soit pas franchement exprimée, elle est induite par l'énumération de lieux dispersés à travers le monde, où l'arme s'est illustrée et qui sont, en conséquence, associés à la notion de mort et à son acceptation :

De Beyrouth à Gaza, d'Hanoï à Calcutta,
De Sidi Bel Abbès au brûlant soleil de Mekhnès,
L'ancre d'or au képi, sans peur et sans répit,
Lorsqu'il s'agit d'aller mourir, on y va sans frémir.

Certaines de ces villes font référence à l'époque coloniale et d'autres sont relatives à des théâtres d'opérations plus contemporains, semblables aux actuelles missions des militaires. En plus d'avoir une valeur historique, le chant présente un intérêt pour le groupe en faisant référence aux opérations extérieures dans leur forme actuelle. En ce sens, le chant permet de mettre en avant la spécificité de l'arme par rapport à l'armée métropolitaine en valorisant son activité à l'étranger. Ainsi, il particularise le groupe et en exclut l'Autre qui n'a pas cette expérience territoriale commune. Le lieu fait sens, sans pour autant qu'il représente le lieu d'exercice ou d'habitation. Il fait sens parce qu'il a marqué l'histoire du groupe. L'énumération de ces villes contribue alors à l'enracinement généalogique de l'arme. Dans le refrain, son expression passe par une mise en opposition des deux groupes. Cette distinction est associée à une description du caractère et de l'image qu'ont « les Autres » des marsouins :

On nous ap - pelle les for - tes têtes, On a mau - vaise ré - pu - ta - tion,
mais on s'en fout comme d'une mu - sette, On n'est pas fier à l'es - ca - dron (à l'es - ca -
dron) Car ce qu'i - gno - re le bif - fin (pu - tin d'bif - fin) C'est que du sol dat au co lon (oui le co -
lon) On a une âme, nous les mar - souins (nous les mar - souins), La Co lo nia - a - le.

Cette vision extérieure est montrée comme plutôt négative et contribue au renforcement des frontières du groupe. Elle exprime symboliquement des relations peu cordiales avec les autres armes, sans pour autant qu'il y ait « une rupture radicale de communication et de relation, mais [cette frontière] témoigne de la tension et du conflit qui les anime »⁴. Cette mise en opposition avec « l'Autre » prend alors la forme d'un conflit intergroupes visant à délimiter l'arme en renforçant son statut d'élite par les références à des théâtres d'opérations situés dans les colonies et en valorisant ses processus de cohésion par l'expression « On a une âme nous les marsouins » impliquant que les autres n'en ont pas. Toutefois, ce rapport d'opposition reste, ici, tout relatif par rapport au chant *Les biffins*, abordé ci-après. Dans la mesure où les marsouins ont ce substitut familial, que représente l'arme, ils ont une généalogie, traduite ici par « On a une âme », qui donne une stabilité au groupe, mais qui donne aussi une certaine humanité à l'institution. En effet, le mot « âme » renvoie au principe de vie. Son étymologie, *animus*, fait référence « au souffle et à l'air, en tant que principe vital »⁵. Il évoque une forme de puissance relative à la vie. C'est donc par leur appartenance à « la Coloniale », par le culte voué aux ancêtres qui l'ont constitué, que ces militaires disent exister, c'est aussi d'abord pour elle qu'ils acceptent de donner leur vie. Cette idée fait référence à la notion de sacrifice de la vie physique. Elle renvoie à la notion de « culte des ancêtres », où l'esprit des défunts demeure présent dans le monde des vivants, comme une puissance invisible qui apparaît également dans la manière qu'ont les militaires de nourrir la présence des soldats sacrifiés dans les rangs des unités. Ces derniers sont toujours « actifs dans l'existence des vivants, garants et gardiens sourcilleux des normes et des valeurs, membres éminents des divers segments du collectif dont ils sanctionnent la continuité et de qui procèdent les droits et les privilèges de leurs descendants »⁶.

En définitive, le chant s'inscrit dans un ensemble de processus rituels. Il contribue à une humanisation de l'arme afin d'en rendre les contraintes acceptables, ici par la référence à « une âme », notamment. Cela procure aux marsouins également une forme d'indépendance et une reconnaissance interne qui les dispense de se rapprocher des autres groupes. Ainsi, parce qu'ils n'en sont plus dépendants, ils s'affranchissent, d'une certaine manière, de la société globale, mais surtout du regard des militaires issus des autres armes, jugé négatif. Ce refrain illustre une « forme de paranoïa [qui] s'exprime d'ailleurs dans ce sentiment d'un complot ourdi contre eux parce que, s'ils se savent reconnus, ils ne se sentent pas aimés : “*Le marsouin*

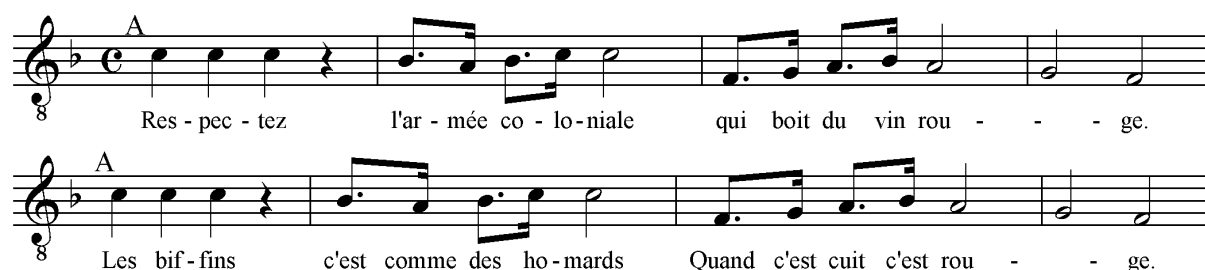
⁴ Alain Hayot, « Pour une anthropologie de la ville et dans la ville : questions de méthodes », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 18, n°3 | 2002, en ligne : <http://remi.revues.org/2646>, p. 8.

⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 34.

⁶ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 413-414.

reste incompris” bien “qu’il ait quelques amis” [...] essentiellement chez ceux qui leur ressemblent le plus, c’est-à-dire les Légionnaires »⁷, soit des militaires ayant aussi une expérience du combat et n’ayant pas non plus une légitimité métropolitaine.

On retrouve cette opposition avec les autres armes dans le troisième chant, *Les biffins*, non pas au travers d’un renvoi négatif de l’image des Troupes de Marine aux marsouins, mais par une dévalorisation, cette fois, des troupes métropolitaines. Sept vers composent cette pièce d’une unique strophe divisée en trois parties. La première est composée de deux vers, la seconde compte les quatre vers suivants et le dernier vers constitue la troisième entité. Uniquement chanté après le rituel de la Poussière lors des repas ritualisés, ce chant est entièrement consacré à une valorisation des Troupes de Marine par la critique du « biffin », là encore, après une présentation de l’arme :



Le premier vers appelle au « respect » de « l’armée coloniale », avec pour justification le fait qu’elle boive « du vin rouge », boisson des hommes, symboliquement liée à la force, à la virilité et à la résistance physique, type de consommation alors utilisé pour différencier cette troupe puisqu’elle est montrée comme un élément de distinction que l’on retrouve dans les situations rituelles vécues par les militaires et qui accompagne, notamment, l’action de boire d’un trait le verre de vin rouge servi juste avant l’interprétation de ces vers, pour la Poussière. Bien plus qu’une boisson, ce vin représente donc l’aguerrissement et l’histoire de cette armée. Le lien de causalité entre l’injonction à respecter les marsouins et sa consommation de vin rouge est traduit musicalement. En effet, la mélodie débute par une scansion sur le cinquième degré, suivie d’un silence puis d’une ligne ondulante revenant à ce degré suspensif. La seconde incise débute ensuite sur le degré de référence, produit une ligne conjointe montante puis descendante sur ce même degré, donnant une tournure conclusive à la phrase. Cette mélodie est répétée sur le second vers, caractérisé par une dépréciation des biffins, sur le même modèle : ils sont comparés aux « homards ». Cette référence peut être diversement interprétée (référence aux rougeurs du visage traduisant une difficile résistance à

⁷ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours... op. cit.*, p. 66.

l'effort, par exemple). Elle consiste en une « péjoration des particularités de l'Autre reconnu comme “différent” »⁸. Elle a une « fonction instrumentale »⁹ dans le sens où cette péjoration se fonde sur des différences de comportement et de statut par rapport aux Autres. Compte tenu des situations ritualisées dans lesquelles s'inscrit leur interprétation, « la fonction instrumentale de l'Autre péjoré consiste à se procurer le confort d'une identité gratifiante aux dépens d'autrui »¹⁰ de la part d'un groupe « dont l'équilibre a été fragilisé pour des raisons diverses »¹¹ qui sont essentiellement les menaces successives de dissolution de l'arme :



Ainsi, la seconde partie du refrain est consacrée à une valorisation de l'arme par la critique du « biffin ». Ces vers ont une tournure péjorative et donnent une vision dégradante du soldat métropolitain. L'usage d'un discours direct destiné au biffin rend le texte d'autant plus irrespectueux pour ce dernier, alors ouvertement dénigré.¹² Selon Nelly Feuerhahn, la moquerie permet au groupe de délimiter des frontières entre le « nous » et le « eux », dans la mesure où « entre “eux/les autres” et “nous”, la moquerie délimite un espace imaginaire de sécurité renforçant un sentiment d'appartenance entre les rieurs »¹³. Par ailleurs, cette distinction peut être rapprochée de la différence de statut des deux figures, l'une est engagée volontaire et se soumet de son plein gré à l'autorité tandis que l'autre y est obligée, du fait du service militaire encore en vigueur lors de la création de la pièce, faisant de sa soumission une contrainte. Le biffin fait alors référence à l'appelé du contingent qui, par son service militaire, passe du stade de l'enfance à celui de l'adulte. Aujourd'hui le chant sert toujours à dévaloriser

⁸ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, op. cit., p. 207.

⁹ *Ibid.*

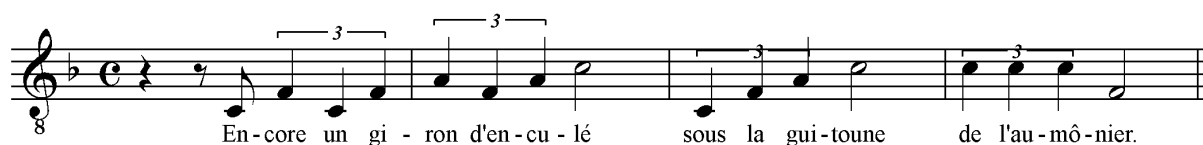
¹⁰ *Ibid.*, p. 208.

¹¹ *Ibid.*

¹² Les militaires interrogés sur le sens de ce chant affirment qu'il est destiné à dévaloriser les biffins et à mettre en avant les Troupes de Marine.

¹³ Nelly Feuerhahn, « La dérision, une violence politiquement correcte », *Hermès*, 2001, n° 29, « Dérision-contestation », en ligne : <http://hdl.handle.net/2042/14504>, p. 194.

le militaire n'appartenant pas aux Troupes de Marine, bien qu'il soit également volontaire, en le considérant comme un homme non opérationnel car non expérimenté et non porté par l'expérience de ceux engagés avant lui. Ce discours corrobore celui des marsouins qui expriment clairement cette opposition, même en dehors de tout rituel. Ils agrémentent généralement leurs propos d'exemples puisés dans des missions faites aux côtés de militaires non issus des troupes dites d'élite (régiments parachutistes, Troupes de Marine, Légion Étrangère). Ainsi, se dessine un processus de valorisation du groupe par la dévalorisation de l'autre, permettant son resserrement sur lui-même. Enfin, le dernier vers semble constituer un aparté, le narrateur ne s'adresse plus au biffin, qualifié de « giron », tout comme le « niakoué » dans *À Saïgon*, tous deux situés à la place hiérarchique la plus basse, l'un par sa soumission directe, l'autre par un service non choisi :

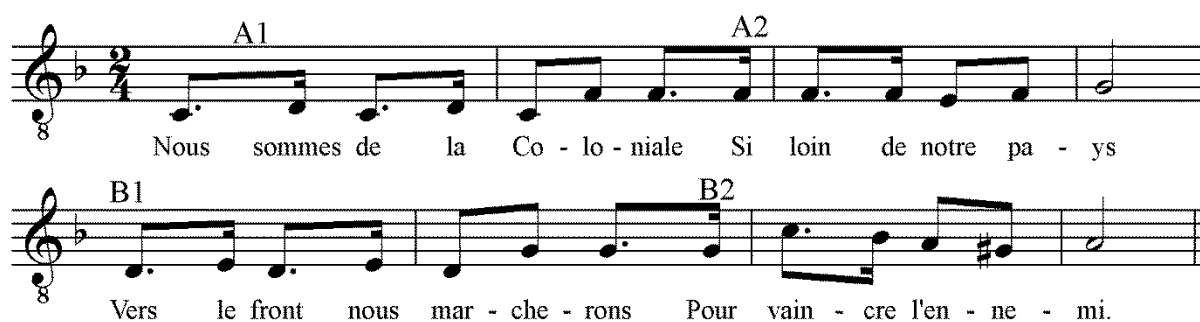


Cette dernière phrase se caractérise par un ralentissement de la mélodie qui consiste en un développement ascendant de l'accord du cinquième degré, suivi de sa répétition puis d'un saut sur le degré de référence, mettant un terme final à l'air. Cette manière de stéréotyper l'autre par le biais de l'humour renforce la frontière sociale existant entre les Troupes de Marine et les autres armes par un processus de différenciation. Le maintien de ce clivage est une importante préoccupation des marsouins dans la mesure où les relations interarmes sont de plus en plus fréquentes, amenuisant ainsi les scissions historiquement marquées. L'évolution dans ces rapports est le fruit d'une « homogénéisation de la gestion des ressources humaines consécutive à la professionnalisation [...], les privant de leur critères particuliers de recrutement et de carrières qui faisaient d'eux, effectivement, une arme à part avec son fonctionnement et ses règles propres, et d'autre part, conséquence directe de cette homogénéisation, de l'affaiblissement général au sein de l'armée française de la notion d'arme »¹⁴. Bien que ces chants aient été créés avant cette politique de professionnalisation de la Défense, ils montrent une volonté de particularisation des Troupes de Marine pour justifier leur existence alors remise en question, tout d'abord à l'issue des guerres d'indépendance des colonies, époque à laquelle ils sont apparus, ensuite par les réformes encadrant la professionnalisation de l'Armée de Terre. Ils servent aujourd'hui les revendications qui leur

¹⁴ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours*, op. cit., p. 62.

sont nouvellement associées et c'est en partie par la dévalorisation de l'Autre que le groupe parvient à maintenir sa visibilité sociale. En effet, le dénigrement du biffin permet l'affirmation de l'arme dans la mesure où il est mis dans un stéréotype caricatural servant « notamment à expliquer les comportements d'autrui et à justifier les actions de son propre groupe »¹⁵. La typologie des unités qui en découle est « à la base de catégorisations et [est] déterminante dans les processus d'affiliation qui fondent la construction identitaire, personnelle ou collective »¹⁶. Elle est dévalorisante pour les autres afin de favoriser l'attachement à l'arme. Ainsi, dans le contexte de ritualité propre au début du repas festif ou du repas de corps, ce chant constitue un préalable à l'assise d'une importante cohésion, finalité première de ce type de rassemblements, par une hiérarchisation des armes. Bien plus qu'un dénigrement des autres unités, ce chant permet donc la valorisation des Troupes de Marine, utile à la mise en place des modes de fonctionnement institutionnels. Toutefois, ces traditions vont, encore une fois, à l'encontre de la volonté politique d'égalisation des armes au sein de l'Armée de Terre.

Contrairement aux deux autres pièces abordées dans ce développement, la notion d'opposition avec l'armée métropolitaine est absente dans *Nous sommes de la Coloniale*, chant sans refrain composé de six couplets en quatrains. Les strophes sont énoncées alternativement sur deux mélodies distinctes. La seconde de chacune des trois paires fait l'objet d'une reprise. D'un point de vue textuel, la pièce est construite autour d'une mise en évidence des valeurs de l'arme, sans jouer sur une quelconque comparaison. Comme les deux autres, elle débute par une présentation des Troupes de Marine :



Dès le premier vers, l'arme apparaît sous le vocable « la Coloniale ». Cette expression place l'unité chantante dans un espace temporel révolu qui permet un ancrage historique important, tout en induisant un déni de la situation présente, moins protectrice. Cette identité

¹⁵ Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dirs.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op. cit., p. 157.

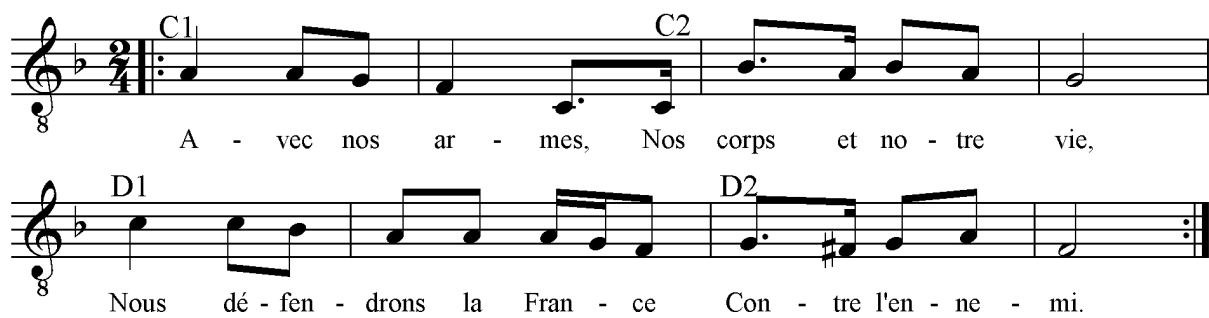
¹⁶ Ibid.

coloniale est mise en perspective avec l'aguerrissement au combat dans les deux vers suivants. Le rapport à l'ennemi est soutenu par une tension de la mélodie provoquée par une altération accidentelle sur la fin de la phrase. L'attitude volontaire décrite sur la seconde phrase est traduite musicalement par une marche mélodique de B1 par rapport à A1 et par un rythme en croche pointée double qui incite au mouvement, sur l'ensemble de la strophe. Elle est réitérée et associée au symbole du drapeau dans le troisième couplet :

En tête de nos colonnes
Un drapeau flotte.
C'est celui de la Coloniale
Qui flotte dans nos rangs.

Contrairement aux textes des chants de marche, dans celui-ci, le drapeau ne représente pas uniquement la nation. Il incarne l'« armée coloniale » et le sens de cette incarnation se rapproche de celui donné au drapeau régimentaire. Bien que renvoyant à la nation par l'usage de la même symbolique initiale, avec les couleurs bleu, blanc, rouge, il est personnalisé de telle sorte qu'il représente une entité plus restreinte. Toutefois, l'arme n'est pas pourvue d'un unique drapeau, mais d'un par corps (régiment ou bataillon). Tout comme dans *Le fanion de la Coloniale*, l'évocation d'un drapeau dédié à l'ensemble des marsouins ne renvoie donc pas à une réalité de faits mais elle a une portée uniquement symbolique. Cette dernière est néanmoins importante puisqu'elle donne au chanteur un cadre plus vaste que son environnement immédiat. Cette expression symbolique lui permet de définir son identité puisqu'elle inscrit l'action du militaire dans un ensemble plus large et plus ancré d'un point de vue historique que son unité régimentaire.

À l'instar de nombreux « chants de marche », *Nous sommes de la Coloniale* met en perspective les activités militaires avec la notion de patrie. Toutefois, elle est à chaque fois associée à l'action coloniale de la France, alors montrée comme prédominante dans les missions confiées aux marsouins. Dans ce chant, le service hors de la métropole est associé à la défense de la France et de ses intérêts, notamment dans le troisième vers du second couplet : « Nous défendrons la France » et le premier vers du quatrième couplet : « C'est pour la France ». La valorisation du groupe se fait également par la glorification de ses valeurs guerrières, combinée à une mise en opposition à l'ennemi. Dans le premier couplet, elle passe par l'expression du courage : « Vers le front nous marcherons, / Pour vaincre l'ennemi. » Dans la seconde strophe, elle est exprimée avec la notion de sacrifice :



La modification de la ligne mélodique soutient le changement thématique. Une courbe ascendante accompagne l'énonciation du courage sur le premier couplet tandis qu'une mélodie descendante soutient l'expression du sacrifice dans la deuxième strophe. Dans le cinquième couplet, la mise en avant du groupe prend une tournure agressive et extrêmement dépréciative pour cet ennemi qui permet la valorisation de la troupe, là encore, par le principe d'opposition :

Et si toute une vermine
 Crache sur notre honneur,
 Un soldat de la marine
 Sait mourir sans rancœur.

Ce service pour le pays est assimilé à l'honneur du groupe, déjà évoqué dans le deuxième vers du couplet précédent. En outre, l'armée coloniale est, dans le dernier couplet, mise en avant par le rapprochement de ses militaires avec les troupes indigènes ayant servi la France :

Frères d'Afrique,
 D'Indo, du Pacifique,
 Nous avons lutté ensemble
 Pour notre idéal.

Le texte induit une assimilation des troupes indigènes avec l'armée coloniale autour d'un « idéal » commun. Il reflète à nouveau la notion de déracinement du territoire d'origine qui peut induire « des attaches affectives, l'adoption de ses valeurs [celles du groupe de rattachement], de ses normes, de ses habitudes, le sentiment de solidarité avec ceux qui en

font aussi partie »¹⁷. Ainsi, ce type de situation et sa valorisation rituelle renforcée par l'expression du « nous communautaire » favorisent-ils l'isolement du groupe par rapport à la société globale. Par ailleurs, la fraternité exprimée entre les marsouins et les unités issues de la colonisation répond plus du mythe que de la réalité. Par ce biais, les militaires ignorent toute la polémique qui s'est construite autour de cette collaboration coloniale et « se font un passé idéal pour nier le présent qu'ils n'acceptent pas »¹⁸, à savoir la problématique autour de la professionnalisation des armées et l'ouverture des OPEX aux troupes métropolitaines. Les Troupes de Marine ont été menacées de dissolution ou d'assimilation au reste de l'Armée de Terre plusieurs fois dans leur histoire, d'où la présence de chants plus anciens axés sur cette problématique. Toutefois, les récentes mutations opérées dans l'organisation de la Défense ont entraîné un renforcement des stratégies de différenciation de la part des marsouins afin de préserver leur spécificité. Le fait que ces pièces présentent une réalité désuète assoit davantage cette différence puisqu'elle est légitimée par sa valeur historique. « L'acteur doit sans cesse veiller à ne pas se dissoudre dans son environnement, créer de la différence, donc se comparer inlassablement à l'autre qui peut évoluer. »¹⁹ L'objectif de cette minorité est donc de se donner une visibilité sociale au sein de l'Armée de Terre et « d'obtenir la pleine reconnaissance de [son] existence aux yeux de la majorité et dans l'esprit de ceux qui la composent »²⁰. L'affirmation de cette différenciation du groupe permet de renforcer sa cohésion interne en insistant sur les spécificités au travers desquelles ses membres vont s'identifier. « C'est par opposition à un “non-nous” que les individus prennent conscience d'appartenir à une identité collective différente (Devereux, 1972, p. 147). Par ailleurs, plus l'opposition entre le “nous” et un “non-nous” est conflictuelle ou violente, plus le sentiment d'appartenance au groupe s'actualise. »²¹ Malgré un ancrage dans le passé par l'utilisation d'un vocabulaire désuet, la fin du chant montre, non pas une acceptation d'un changement, mais une connaissance de celui-ci.

En définitive, en dépit du contexte d'énonciation et du langage différent qui en découle, ces chants expriment les mêmes notions d'unité des militaires autour de l'arme, par ses spécificités, mais également par son histoire. Ils expriment les valeurs du groupe : le courage au combat ou encore le service pour la France. Ces dernières sont systématiquement

¹⁷ Lucille Guilbert, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », *op. cit.*, p. 6.

¹⁸ Nicole Fouilleul, Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche, dynamique des finalités », *op. cit.*, p. 38.

²⁰ Ibid.

²¹ Isabel Taboada-Leonetti, « Stratégies identitaires et minorités : Le point de vue du sociologue », in Camel Camilleri, Joseph Kastarsztein, Edmond-Mark Lipiansky, et *alli.*, (dirs.), *Stratégies identitaires*, *op. cit.*, p. 56.

associées à « la Coloniale », soit directement, soit par l'expression symbolique du drapeau, de telle sorte qu'elles semblent lui être propres. Ainsi, les Troupes de Marine s'inscrivent, selon ces pièces, totalement dans la continuité de la Coloniale, sans marquage des ruptures qui ont mené à son changement de dénomination. Cet ancrage historique est propice à l'esprit de corps et à la cohésion de ses membres tout en étant un moyen de préserver une stabilité identitaire face aux mutations statutaires qu'a connues l'arme. « En rupture face à leur image traditionnelle, ils [les marsouins] essaient cependant de se la réapproprier en activant le côté professionnel de cette image »²², au travers de ces textes. Face aux mutations des missions à l'étranger et à une volonté d'incorporation des autres armes dans ces nouvelles opérations, l'action coloniale est idéalisée. En ce sens, le chant constitue une réaction conservatrice face au changement. Cette continuité généalogique permet l'affirmation d'une légitimité à l'exercice de certaines fonctions dont la plus revendiquée est l'intervention en dehors de la métropole, excluant ainsi les personnels issus des autres armes. Il fait ressortir l'opposition existant entre les marsouins et les biffins que l'institution tente, au contraire, d'effacer. En conséquence, ces chants permettent aux Troupes de Marine d'exprimer leurs réticences face à l'élargissement de l'accessibilité des opérations extérieures aux unités métropolitaines, répondant à une volonté institutionnelle d'uniformisation des armes. La non-acceptation de ces changements a pour conséquence une importante référence à des notions historiques qui « illustre le manque de confiance dans l'avenir de l'arme »²³. Au regard de l'enquête, ces chants restent réservés à l'intimité du groupe, ce qui semble nécessaire dans le contexte actuel puisque les missions confiées à ces militaires n'ont plus une vocation coloniale et un tel discours pourrait nuire à leur bon accomplissement.

1.2. Des intérêts de la France à la valorisation de l'OPEX

Outre le maintien d'une dénomination obsolète de l'arme dans les « chants de tradition », les « chants de marche » sont, pour une part d'entre eux, centrés sur le service à l'étranger. Le recours à la patrie, comme justification du sacrifice ultime dans des contrées lointaines, a été abordé dans le quatrième chapitre. Il importera de s'interroger, ici, sur la mesure dans laquelle cette notion patriotique liée à l'éloignement peut contribuer à la structuration des Troupes de Marine, en lien avec la valorisation de leurs compétences opérationnelles. Parmi les nombreux chants qui abordent la thématique de l'éloignement,

²² Nicole Fouilleul, Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours, *op. cit.*, p. 61.

²³ *Ibid.* p. 65.

seuls quelques-uns la traitent comme une composante actuelle et non conséquente d'un fait passé. Elle est particulièrement développée dans deux pièces : *Les Trompettes d'Aïda* et *La Petite piste*.

Les Trompettes d'Aïda est un chant de marche composé sur l'air de l'opéra de Giuseppe Verdi. Il est constitué de cinq couplets de six vers dont la métrique est variable, et de deux refrains détachés de deux vers de douze et dix syllabes chacun, interprétés à tour de rôle à la fin des couplets. Seuls les deux refrains et les trois premiers couplets seront ici analysés, la notion d'éloignement et de service à l'étranger n'apparaissant pas dans les deux derniers couplets consacrés à l'éloge des qualités guerrières du groupe, sans considération de distance. Comme dans la plupart des chants abordés jusqu'à présent, le premier couplet consiste en une présentation du groupe par sa généalogie, lui donnant un ancrage historique. Cette organisation du discours (présentation du groupe puis du contexte, des événements fondateurs et d'une projection dans le futur) forme l'ossature des chants et peut être considérée comme un « schème moteur »²⁴ de sa mémorisation. Ainsi, du point de vue du texte, la mémorisation initiale passe par le mot à mot, mais « le rôle important [est] joué par la dimension narrative et par d'autres structures événementielles [...], c'est-à-dire une suite d'événements rapportés ou imaginés et reliés entre eux par des acteurs communs »²⁵. Il permet au chanteur de se situer socialement et justifie l'ensemble des prescriptions faites dans le reste du texte. Toutefois, le fait que le groupe soit, non pas rattaché aux Troupes de Marine proprement dites, mais aux troupes indigènes africaines fait la spécificité de cette pièce et l'inscrit dans une problématique liée à la notion d'éloignement et de service loin de la métropole :

8 C'est nous (c'est nous) les des-cen -dants Des ré - gi - ments d'A - fri - i - que,

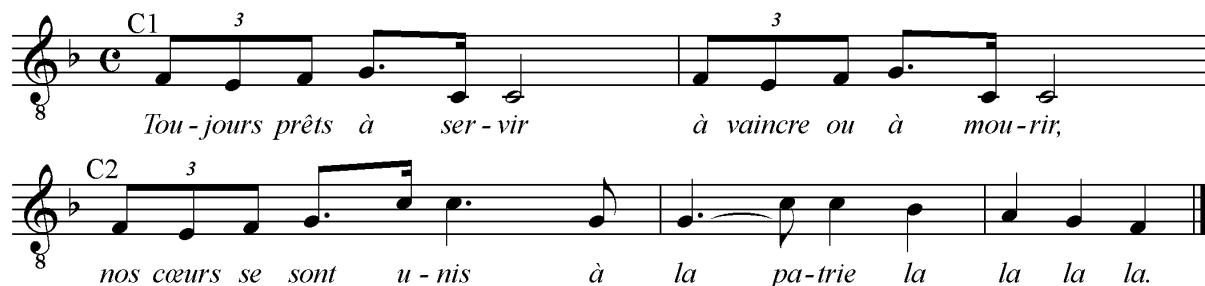
8 Les chas-seurs, les spa-his, les gou - miers. Gar-diens (gar-diens) et dé-fen-seurs d'Em-pi-

8 res ma-gni-fi - i - ques Sous l'ar-dent so-leil che-vau-chant Sans ré-pit nos fiers cour-siers.

²⁴ Cf. Marlène Belly, « Trace écrite d'une mémoire collective », *op. cit.*, p. 89.

²⁵ Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994, p. 183.

Énoncés au présent de l'indicatif, ces vers ont une valeur atemporelle. Déjà observée dans *Nous sommes de la Coloniale*, cette assimilation des unités africaines aux Troupes de Marine place l'ensemble de ces soldats sur un même niveau ce qui permet d'éviter la question du colonialisme. Constituée de noires et de triolets, avec un début tout en noires, la mélodie donne une allure martiale au chant par l'accentuation de la pulsation correspondant au rythme de la marche de défilé. S'ensuit une énumération des différentes Troupes Africaines. Elle est soutenue, d'un point de vue musical, par un rythme pointé et une mélodie répétitive qui concordent avec cette idée d'égalité des groupes par la non-mise en évidence de l'une ou de l'autre, tout en provoquant un contraste avec la mélodie qui la précède. Dans la seconde partie du couplet, on retrouve cette même ambivalence entre rythme régulier et irrégulier, avec une reprise stricte de A et variée de B. Au lieu de mettre l'accent sur la filiation, elle favorise une valorisation de l'aguerrissement des troupes par leur endurance et leur capacité à progresser dans des conditions climatiques défavorables et typiques du terrain africain : le soleil. Ainsi, selon ces vers, c'est grâce aux soldats africains que le marsouin s'est aujourd'hui approprié certaines valeurs, ces dernières étant énumérées dans le refrain qui suit :



La mélodie de ce refrain mêle les caractéristiques rythmiques des deux phrases du couplet : le triolet et la croche pointée double. Cette association peut alors être considérée comme une union symbolique de « Nous » et des Anciens des Troupes Africaines alternativement présentés dans le couplet qui précède. Dans tous les cas, elle soutient l'expression des valeurs communes aux deux groupes et scelle un attachement généalogique. En outre, le dernier vers du refrain fait apparaître la patrie comme le fondement du lien entre ces unités. Dans celle-ci, l'histoire coloniale de la France transparaît, sans mettre en évidence une quelconque supériorité des Troupes de Marine par rapport aux unités indigènes. Toutefois, la non-évocation de la décolonisation et de l'indépendance de ces troupes laisse entrevoir un repli vers le passé. Cette ambiguïté est plus flagrante encore dans le second couplet avec l'expression du drapeau hissé sur ces terres :

Trompettes (trompettes), au garde-à-vous,
 Sonnez, sonnez à l'Étendard
 Et que fièrement dans le ciel
 Montent nos trois Couleurs.
 Le souffle (le souffle) de la France
 Anime la fanfare
 Et met à chacun un peu d'air du pays
 Au fond du cœur.

Le drapeau peut être compris comme celui de la conquête ou comme celui de la coopération tel qu'il apparaît aujourd'hui dans les bases françaises à l'étranger. Néanmoins, il marque aussi « un espace délimité par un pouvoir y exerçant son emprise »²⁶ et rapproche la caserne de la notion de territoires, c'est-à-dire des « lieux collectivement appropriés et délimités par une frontière reconnue »²⁷. La deuxième partie du couplet tend vers cette seconde proposition avec les vers « Et met à chacun un peu d'air du pays / Au fond du cœur ». Elle renvoie à la montée et à la descente des couleurs quotidiennes qui « rattache[nt] le soldat à la France et donne[nt] ainsi, *de visu*, un sens à son action »²⁸. Ainsi, au-delà de cet attachement, c'est la difficulté d'être loin de sa terre qui est exprimée. Le rapport au lieu est symbolique ; il fait référence à une façon de vivre, à une spécificité culturelle par le biais d'éléments symboliques, le drapeau et la fanfare, dont les mélodies sont représentatives de cette culture. La fanfare jouant des airs français vient alors compenser la rupture des liens sociaux et affectifs liés à la « migration temporaire » de ces hommes. En ce sens, la musique représente un ancrage territorial pour le groupe. Cet ancrage est renforcé par l'action de marche qui accompagne l'interprétation du chant, dans la mesure où, « Étymologiquement, marcher c'est aussi "marquer" son territoire »²⁹. Ce répertoire constitue dans le même temps un ensemble de références sonores propre au groupe séparé de ses références personnelles, bien qu'aujourd'hui les nouvelles technologies permettent de maintenir un lien plus aisé avec l'extérieur. Ces éléments rendent possible l'expression d'un sentiment d'appartenance commun, malgré une absence d'ancrage territorial. Bien qu'elle n'indique pas une aire

²⁶ Pierre Alphonse et Martine Bergues, « Territoires en questions : pratiques des lieux, usages d'un mot », *op. cit.*, p. 8.

²⁷ Ibid.

²⁸ Line Sourbier-Pinter, *Au-delà des armes, le sens des traditions militaires*, *op. cit.*, p. 98.

²⁹ Michel Pigenet, Danielle Tartakowsky, « Les marches en France aux XIX^e et XX^e siècles... », *op. cit.*, p. 76.

géographique précise, la patrie renvoie à la terre et aux ancêtres. En ce sens, elle assoit la justification des attitudes prescrites et des sacrifices demandés puisqu'elle représente un ensemble culturel duquel découlent « des éléments de statut subjectif et des prescriptions de rôles, des modèles de conduite à adopter et des attentes sociales spécifiques »³⁰ qui appartiennent à l'identité des Troupes de Marine. Dans le même temps, le drapeau rappelle les valeurs institutionnelles pour lesquelles le soldat effectue ce type de missions et fixe également, d'un point de vue symbolique, une territorialité au groupe. L'aspect volontaire de l'engagement du militaire est alors rappelé dans le second refrain, montrant ainsi sa liberté et son adhésion à ces valeurs :

C'est notre volonté
De vaincre ou de lutter,
De consacrer nos vies à la patrie.

Les chants de marche abordés précédemment évoquaient la spécificité outre-mer de l'arme dans une optique historique, par le souvenir des Anciens, morts sur ces terres lointaines, dont il faut honorer la mémoire. Ici, c'est la volonté d'aller servir l'idéologie de la France à l'autre bout du monde qui est centrale et qui, exprimée dans un contexte ritualisé, contribue à faire accepter l'absence d'une implantation géographique délimitée et à faire intégrer cette contrainte par sa valorisation.

Le troisième couplet met une nouvelle fois en scène le terrain africain, plus particulièrement celui du Maroc :

La piste (La piste) est difficile
Et toujours nous appelle,
Par les monts pelés de Taza,
De Ksar'soula, de Madelt.
L'élan (l'élan) de Bournazel
Vers le Tafilalet
Sur les Ksours ralliés plantera
Fièrement nos trois couleurs.

La notion de voyage domine dans le cinquième et dans le sixième vers. Ces derniers

³⁰ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, op. cit., p. 13.

expriment « l'élan » ayant mené ces hommes de Bournazel, ville de France métropolitaine, au Tafilalet, région marocaine. Dans le vers suivant, le participe passé « ralliés » marque l'idée d'une coopération entre les deux provinces, sans préciser si elle est le fruit d'un acte de colonisation ou non. Toutefois, le fait de « planter » le drapeau sur cette terre est un symbole de conquête. Si le septième vers avait été conjugué au passé, la référence historique aurait été indéniable. Néanmoins, l'usage ici de l'indicatif futur laisse penser à une composition de ces vers avant les politiques françaises de décolonisation. Ce manque de clarté permet au chant de ne pas être aujourd'hui considéré comme colonialiste au sein de l'institution qui tolère alors son interprétation. Néanmoins, à chaque fois qu'il a été chanté lors de l'enquête de terrain, seuls les deux premiers couplets étaient énoncés, même si le déplacement de l'unité n'était pas terminé, dévoilant ainsi une conscience collective de la difficulté de déclamer ces vers.

Se pose alors la question de l'intérêt d'un tel chant par rapport aux activités actuelles du groupe. Il ressort de ce texte une volonté de servir la France. Néanmoins, subsiste, au travers de ces pièces, une ambiguïté sur sa position d'ancien pays colonisateur avec, d'une part une mise à égalité des Troupes Indigènes et des Troupes de Marine et, d'autre part, des échos à une supériorité coloniale de la France. Or, le discours institutionnel précise que les marsouins protègent, encore aujourd'hui, les intérêts du pays à l'étranger, mais normalement dans le respect de la souveraineté des États, en plus d'œuvrer pour le maintien de la paix. L'énumération des lieux laisse entrevoir les contraintes d'éloignement en raison desquelles les militaires tissent entre eux des liens solidaires. Cette appartenance apparaît alors, selon Roger Mucchielli, « comme un processus qui “implique une identification personnelle par référence au groupe (identité sociale), des attaches affectives, l'adoption de ses valeurs, de ses normes, de ses habitudes, le sentiment de solidarité avec ceux qui en font aussi partie, leur considération sympathique” (1980 : 99) »³¹. Dans le premier couplet, le rattachement aux anciennes Troupes Indigènes et dans le dernier couplet la référence aux héros, dans le vers « Revivront tous nos héros », justifient cet investissement : la France est montrée comme redevable envers les anciens pays colonisés car ils ont eux-mêmes servi cette patrie qui n'était pas la leur. En définitive, ce chant montre les difficultés posées par la période coloniale dans la valorisation de l'ancrage historique des Troupes de Marine, dans la mesure où elles sont confrontées à la problématique de l'idéologie coloniale. Ces difficultés expliquent probablement pourquoi très peu de chants traitent ce sujet. Les autres abordent la notion d'éloignement, soit par des récits historiques, soit dans le but de valoriser un certain

³¹ Lucille Guilbert, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », *op. cit.*, p. 6.

aguerrissement, comme dans *La Petite piste*, chant de deux couplets de six vers et d'un refrain détaché de deux vers répétés mêlant langue française et langue d'Afrique de l'Est, dont le texte évoque, là encore, les Troupes Indigènes :

Ô porteurs et Askaris hailo
Hailo, (sifflement) hailo-ay safari | *bis*

Les Askaris désignaient les soldats des Empires coloniaux d'Afrique de l'Est, tenus par les Britanniques et les Allemands. La connaissance d'un chant allemand, *Wie oft sind wir geschritten*, portant le même refrain et le même air indique donc une probable ascendance germanique du chant. Ce dernier fait référence au terrain africain et permet l'expression de l'éloignement et des missions françaises sur ce continent. Par ailleurs, le fait qu'il soit en une langue africaine, donne une couleur locale au chant et laisse transparaître les idées d'exotisme et de voyage. En outre, le premier couplet, en français, traite également cette thématique :

Combien d'fois a-t-on parcouru
Cette petite piste ?
En traversant la lande herbue
Lorsque le jour se lève.
En écoutant le rythme
De la chanson intime

Il ne fait pas spécifiquement référence à un lieu précis. Toutefois, dans le deuxième vers, « piste » renvoie à l'Afrique. Ce mot symbolise la notion d'éloignement et de voyage puisqu'il est un lieu de mouvement. Le questionnement que constituent les deux premiers vers sur le nombre de fois où cette piste a été parcourue montre une récurrence du déplacement. Le dernier vers donne une qualification du refrain qui suit comme étant « une chanson intime ». Cette expression fait écho à la durée de la marche et aux activités vocales qui l'ont longtemps accompagnée pour en maintenir la cadence, d'où, peut-être, la référence au « rythme », dans l'avant dernier vers.

Le lien entre le couplet et le refrain, en plus d'être textuel, est, du point de vue mélodique, flagrant :

Com - bien d'fois a - t'on - par - cou - ru Cet - te pe - ti - te piste? En

tra - ver - sant la lande her - bué Lor - sque le jour se lève. En é - cou -

tant le ry - thme De la chan - son in - ti - me - O o por - teur et as -

ka - ris ha - ï - lo! Ha - ï - lo - ay sa - fari.

Le refrain s'enchaîne au couplet sans aucune coupure puisqu'il débute sur la seconde partie de son dernier temps, grâce au « o » de liaison, procédé fréquent dans la chanson de tradition orale française. De plus, le refrain se termine sur le cinquième degré, degré suspensif par excellence, qui appelle à se résoudre sur le ton principal, entendu au début du couplet. Ainsi, la fin de l'interprétation du chant laisse une impression d'inachevé, comme si le groupe était invité à poursuivre cette fameuse marche. Au contraire, les différentes incises du couplet sont marquées par un ralentissement rythmique suivi d'un silence et sont bien distinctes les unes des autres. Ainsi, la dernière phrase musicale du couplet ne fait qu'un avec la première du refrain et ne correspond pas à la structure textuelle du chant. Cette continuité mélodique s'affirme également par l'absence de modulation et par un développement du phrasé dans un espace sonore similaire. Néanmoins, il y a une rupture rythmique entre les deux entités par le passage d'un rythme irrégulier à un rythme régulier et par l'incursion d'une nouvelle formule, le dactyle.

En définitive, cette pièce vante l'aguerrissement des soldats des Troupes de Marine et s'en sert pour justifier le fait que les missions leur soient confiées à eux plutôt qu'aux autres armes, contrairement au chant *Les Trompettes d'Aïda*, centré sur la notion de service de la patrie et de ses idéaux sur les territoires étrangers. Ce rappel d'une expérience spécifique, dans un contexte d'énonciation ritualisé, alimente l'identité du groupe et le valorise par sa distinction des autres unités. Cette particularisation influe sur l'attachement affectif de ses membres alors plus à même, d'une part, de s'appropriier les prescriptions qui leur sont faites du point de vue de leurs attitudes et, d'autre part, d'accepter les contraintes, notamment d'éloignement, liées à leurs missions. Dans une volonté de reconnaissance afin de préserver la

spécificité de leurs fonctions, les militaires développent des stratégies visant à « faire reconnaître leur valeur afin de “compter pour quelque chose” et d’être pris en compte, de cette manière, “un objectif commun est réalisé : celui d’être identifié, écouté et individualisé” »³². Ceci semble important puisque les marsouins sont amenés, de plus en plus souvent, à travailler avec d’autres unités n’ayant pas, auparavant, légitimité à occuper ces fonctions. Ainsi, ce contact remet en cause les éléments qui fondaient la catégorisation entre ces groupes. Au-delà du sens porté par les textes, la mise en place d’un répertoire chanté spécifique constitue alors un moyen de différenciation symbolique. Les territoires éloignés de la métropole sont, en quelque sorte, des territoires emblématiques des Troupes de Marine. Ils sont une illustration de leur capacité physique à assumer une activité guerrière et alimentent, de ce fait, leur virilité par leur esprit d’aventure, dont la définition peut prendre différentes formes. « Présent dès l’origine de la virilité moderne, il [l’esprit d’aventure] prit maintes formes : l’exploration de terres inconnues, la création et le maintien des empires, l’engagement volontaire. »³³ Dans les deux pièces abordées ici, les trois aspects de l’esprit d’aventure, au sens où le définit George-Lachmann Mosse, sont donc exposés. Utilisés comme moyen de valoriser le groupe en représentation, ces chants mettent en avant la composante coloniale de l’arme comme élément de virilité permettant d’asseoir son statut au sein de l’Armée de Terre.

Outre l’importance des valeurs guerrières, ces deux pièces montrent que la notion d’aguerrissement est également fondamentale, tout comme la justification des missions confiées aux Troupes de Marine. Ces opérations extérieures sont présentées comme l’un des piliers des revendications pour le maintien institutionnel de l’arme puisqu’elles motivent leur existence. L’expression du service en dehors de la métropole sert donc, à la fois, à justifier sa spécificité, en réaction aux réformes accompagnant la professionnalisation de l’Armée de Terre entamée, et à légitimer la possibilité du sacrifice ultime pour une cause supérieure. Toutefois, cet éloignement, loin d’être naturel, doit également faire l’objet d’une justification et d’une acceptation plus profonde, dont l’étude constituera le corps de la seconde partie de ce chapitre. Il conviendra de s’interroger plus particulièrement sur l’efficacité du chant dans un tel processus.

³² Joseph Kastarsztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », *op. cit.*, p. 38. L’auteur cite Serge Moscovici, *Psychologie des minorités actives*, Paris, PUF, 1979.

³³ George-Lachmann Mosse, *L’image de l’homme, l’invention de la virilité moderne*, *op. cit.*, p. 118.

2. Le rapport au monde civil dans l'expression de l'isolement militaire

Bien que valorisé dans la plupart des chants et motivé par le goût de l'aventure de la part des militaires engagés dans les Troupes de Marine, l'éloignement demeure une véritable contrainte, notamment concernant leur vie personnelle et leur équilibre affectif. En effet, il ressort de l'enquête de terrain que les engagés non logés en garnison ne rentrent pas dans leur foyer après la journée de travail environ la moitié de l'année, par tranches allant de quelques jours pour les manœuvres peu éloignées de la garnison, à quatre à six mois lorsqu'ils sont en OPEX. Ces périodes pouvant être considérablement élargies lorsque les engagés sont volontaires pour servir en Afghanistan, ou dans une zone de conflit du même type, puisque la préparation à la mission est, dans ce cas, beaucoup plus dense. Elle équivaut pratiquement à la durée de la mission elle-même, morcelée en périodes de trois à six semaines consécutives, à la suite desquelles le retour à la maison dépasse rarement cinq à sept jours. Ainsi, ces volontaires sont considérés comme étant loin des leurs pendant pratiquement une année. Dans ces conditions de travail, il est difficile de trouver un équilibre entre vie familiale et vie professionnelle, cette dernière entravant considérablement la première, tant d'un point de vue organisationnel qu'affectif. Dans le même temps, cet éloignement rend plus facile la fermeture du groupe autour d'un « idéal » de pensée nécessaire à l'accomplissement de la mission.

De manière plus récurrente, la délocalisation géographique du lieu de garnison par rapport à la région d'origine des engagés est aujourd'hui importante compte tenu des critères d'affectation qui ignorent cette composante, notamment pour les ressortissants des DOM-TOM. Il n'est donc pas surprenant d'entendre, dans les chants militaires, le traitement de cette contrainte qui influence inévitablement les attitudes des engagés au sein des Troupes de Marine. Dans un premier temps, la manière dont le lien avec la vie familiale est évoqué dans les chants militaires sera analysée. Dans un second temps, il sera question de l'intégration au répertoire d'un ensemble de chants issus des îles du Pacifique, abordant ou non la question de l'éloignement, par les militaires issus de ces territoires d'outre-mer, compte tenu du fait que ces chants représentent, ne serait-ce que par leur origine, cette problématique.

2.1. *La femme dans l'expression de l'éloignement*

La vocation au service à l'étranger des militaires des Troupes de Marine met l'arme dans une situation d'isolement par rapport au reste de la société française. Cet isolement

contribue au processus de particularisation du groupe dans la mesure où il est l'une de ses caractéristiques, mais aussi parce qu'il participe d'un « oubli » de l'ancien statut de ses membres, leur permettant de s'inscrire plus facilement dans leur position de soldat. Toutefois, cet état d'isolement n'est pas assimilable à celui provoqué lors des rites de passage puisqu'il n'est pas un état temporaire, mais permanent de l'individu, du moins le temps de son engagement, soit au moins deux ans. Cette spécificité contribue à faire des Troupes de Marine un groupe autonome et socialement structuré, en marge de la société civile mais aussi des autres armes. Cette particularité implique également des difficultés pour ses membres à être totalement intégrés à leur unité et, en même temps, à préserver une vie civile. En effet, les chapitres précédents ont montré que les Troupes de Marine sont un groupe suffisamment marqué par des modes de penser et d'agir particuliers pour qu'elles constituent une véritable entité sociale. Or, il est difficile de s'identifier à la fois à ce groupe militaire, exigeant une totale disponibilité et plaçant l'individu en état d'isolement par rapport à ses proches, et d'être un citoyen ordinaire, préoccupé par sa vie civile et familiale, bien que ce soit l'objectif de nombre d'engagés notamment les « opportunistes », selon la qualification de Claude Weber et Sébastien Jakubowski³⁴.

Dans le chapitre précédent, la figure féminine était présentée comme une amante au service de l'activité sexuelle du militaire, lui permettant d'affirmer sa virilité. Nous verrons ici qu'elle est liée à l'expression du sentiment amoureux et à des mises en situation différentes. Cette attache affective, autre que celle portée à son unité, pose une question fondamentale au marsouin. En effet, comment concilier service à l'étranger et vie civile ? Cette question est abordée dans les chants par le développement thématique de la solitude du militaire dans sa vie intime. Elle se traduit par l'expression du rêve d'amour en lien avec la problématique de l'éloignement dans *Opium* et par la difficulté du soldat à établir une relation équilibrée lorsqu'il est en mission dans *Marie-Dominique* ; ces deux pièces étant classées par l'institution dans les « chants de tradition ». Ce sujet n'est apparu dans aucun chant associé à la marche en ordre serré, c'est-à-dire qu'il ne répond pas au message institutionnel et que cette expression des sentiments n'est pas compatible avec l'activité militaire. Cependant, la présence de ce type de chants dans le répertoire intime montre bien qu'il a un intérêt pour le groupe militaire, dont il faudra déterminer la mesure, par leur analyse, en lien avec leur contexte d'énonciation.

Compte tenu de leur caractère intimiste, ces deux pièces sont principalement chantées

³⁴ Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 66.

lors des repas festifs et autres repas de cohésion. Comme l'ensemble des « chants de tradition », il est théoriquement possible de les entendre à tout moment dans ce type de rassemblement. Toutefois, leur interprétation est, le plus souvent, programmée juste avant l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* et, généralement, elles n'apparaissent pas si le repas n'a pas de lien avec un événement spécifique aux Troupes de Marine telle que la fête de l'arme ou les fêtes régimentaires. Les participants en sont informés quelques jours avant l'événement s'ils sont prévus au rituel de clôture du repas et en profitent pour le répéter afin d'en parfaire leur connaissance, contrairement aux autres pièces qui sont entonnées selon l'inspiration du moment. En ce sens, ces chants représentent des éléments du rituel propre à certaines situations. Ils sont un moyen pour l'armée de faire passer un message prescripteur d'un mode de vie particulier et incarné par un certain exotisme.

Opium est une pièce composée de trois couplets et d'un refrain détaché, chacune des strophes étant constituée de huit vers dont le nombre de syllabes varie entre six et huit. Cette pièce, issue du répertoire théâtral³⁵, a pour contexte le terrain indochinois, cher aux Troupes de Marine puisqu'il leur permet d'animer le souvenir d'un conflit qui a contribué à leur particularité statutaire. En ce sens, il constitue un moyen de différenciation pour l'arme auquel sont généralement associées les valeurs qui la caractérisent le plus. Ici, c'est la thématique de l'éloignement et les difficultés à aller servir loin des siens qui est mise en avant. Le premier couplet est une présentation de ce contexte sur une mélodie de deux phrases de deux incises intégralement répétées :

Dans le port de Sa-i-gon Il est une Jon-que chi-noi - se My - sté - ri-euse et sour-noi -

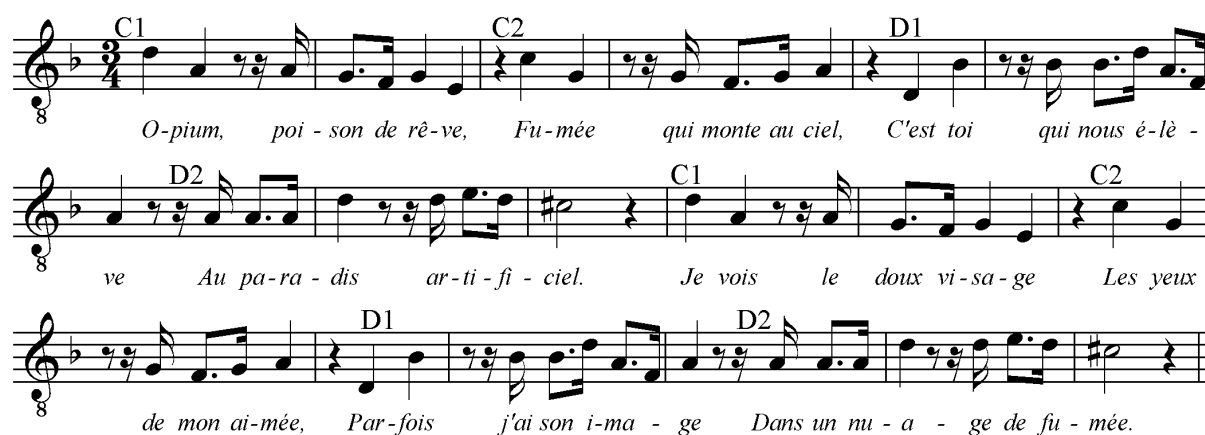
se Dont nul ne con-naît le nom. Et le soir dans l'en-tre-pont, Quand la nuit se fait com -

pli - ce, Les Eu-ro-pé-ens se glis - sent Cher-chant les cous-sins pro - fonds.

Le chant n'est pas centré sur l'activité militaire mais sur les temps hors service, quand l'éloignement du milieu habituel devient une contrainte à l'épanouissement personnel et

³⁵ Selon le carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*, op. cit., p. 74, *Opium* est tirée d'une pièce de théâtre du même nom, composée par Charlys (paroles et musique) et Guy d'Abzac (paroles) en avril 1931.

familial des soldats, compensé par des activités du groupe ou solitaires, bien souvent transgressives, comme exprimées ici. Elles sont suggérées par la recherche de « coussins profonds », dont la finalité est révélée dans le refrain qui évoque la prise d’opium. Cette consommation vient combler le vide affectif provoqué par la distance, en permettant de s’évader par la pensée, auprès de sa bien-aimée et, ainsi, de trouver quelques parcelles de bonheur :



O-pium, poi - son de rê-ve, Fu-mée qui monte au ciel, C'est toi qui nous é-lè -
ve Au pa-ra - dis ar-ti - fi - ciel. Je vois le doux vi-sa - ge Les yeux
de mon ai-mée, Par-fois j'ai son i-ma - ge Dans un nu - a - ge de fu - mée.

Ces vers laissent entendre que c’est pour combler sa solitude que le personnage a recours à cette pratique transgressive. Ce texte exprime le manque provoqué par la séparation et traduit symboliquement, pour le soldat, son attente, par l’expression de l’oisiveté et des activités auxquelles elle amène. En lien avec son contexte d’énonciation, le repas ritualisé dans les Troupes de Marine, ce chant fait référence aux sacrifices personnels des marsouins, difficiles à gérer du point de vue émotionnel. Tout comme celle des couplets, la mélodie du refrain est composée de deux phrases de deux incises et est intégralement répétée pour accompagner les huit vers de la strophe. Ainsi, malgré un texte relativement long, l’air demeure assez court pour ne pas compromettre la mémorisation du chant. La mélodie discontinue et les fins de phrases sur des degrés instables soutiennent la tension entre vie personnelle et vie professionnelle exprimée dans le texte. La fin suspensive du refrain est également en corrélation avec l’expression « nuage de fumée », comme si le temps était tout aussi suspendu que cette volute fumeuse.

Le second couplet traite la fidélité à l’amour, en référence à celle laissée au pays ou plus simplement au rêve d’un amour idéal, au travers d’une projection rendue possible par la consommation de drogue :

Et le soir au port falot,
Les lanternes qui se voilent
Semblent de petites étoiles
Qui scintillent tour à tour.
Et parfois dans son extase,
Au gré de la fumée grise,
Le fumeur se représente
Ses plus beaux rêves d'amour.

L'aspect hallucinatoire de l'opium est énoncé. On trouve les raisons de sa consommation dans la seconde partie du couplet : il nourrit l'espoir de voir en rêve son amour, quel qu'il soit. Dans ces vers, on perçoit alors la difficulté, pour l'engagé, de concilier vie personnelle et vie militaire. La contrainte militaire étant prédominante, elle génère une difficulté émotionnelle dans les moments d'inactivité, alors compensée par des vices censés les soulager. La figure féminine constitue en fait « le symbole du monde antérieur à la guerre que le combattant abandonne »³⁶. Toutefois, au lieu de combler un vide émotionnel et de rapprocher virtuellement le militaire de sa bien-aimée et de sa vie civile, la consommation d'opium l'en détourne comme le montre le troisième couplet :

Puisqu'on dit que le bonheur
N'existe plus sur la terre,
Puisse l'aile de nos chimères
Un jour nous porter ailleurs.
Au paradis enchanteur
Plein de merveilleux mensonges
Où dans l'ivresse de mes songes
J'ai laissé prendre mon cœur.

L'idée de « mensonge », d'« ivresse » et d'impuissance ressort dans les derniers vers. Le chant révèle les travers de ces pratiques déviantes et les raisons de leur interdiction. En ce sens, il contribue au message institutionnel d'avoir une conduite exemplaire, bien qu'elle puisse être difficile à tenir dans des situations d'éloignement telles que les missions à

³⁶ Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 228.

l'étranger. En effet, « l'éloignement libère des contrôles sociaux traditionnels, tandis que le stress émotionnel, l'ennui, la douleur d'une situation affective laissée au pays et la solitude incitent à la recherche de rapports sexuels »³⁷ et à la transgression des normes sociales. Le chant montre aussi que l'armée n'a pas de solution à apporter à cette problématique de l'éloignement et que le militaire doit y faire face seul puisque « l'environnement militaire, avec ses horaires fixes, ses rites, ses codes, peut être stressant. Sortis de ce cadre, les militaires ont besoin de se défouler, de se confronter à un univers sans normes »³⁸.

En définitive, le contexte indochinois n'est qu'un décor pour exprimer la solitude du marsouin parti en opération, c'est pourquoi le chant est si populaire, en dépit de son contexte obsolète. Ce dernier indique néanmoins que les militaires des Troupes de Marine ont, depuis longtemps, été confrontés à cette problématique qui devient alors un marqueur de son identité par son ancrage temporel. Par la transgression que représente la drogue, le militaire exprime les difficultés psychologiques à servir loin de chez lui et l'inactivité à laquelle il doit faire face une fois sa journée de travail terminée. Ainsi, le chant dévoile, non pas le côté guerrier des missions à l'étranger, mais son aspect quotidien de présence militaire dissuasive où les engagés sont déchargés de leurs contraintes à l'issue de leur journée de travail.

Ce même contexte anime le chant *Marie-Dominique*, non pas tourné vers l'amour laissé en France pour aller servir le pays, mais vers l'amour trouvé en mission pendant ces temps de liberté. La pièce est composée de cinq couplets de huit vers en octosyllabes et d'un refrain détaché de dix vers, dont le premier, le quatrième, le septième et le dernier sont la répétition d'une même formule, « Marie-Dominique ». Les autres vers sont également en octosyllabes et fonctionnent par paires. Seuls les trois premiers couplets sont généralement interprétés. La première strophe est consacrée à la mise en contexte du chant. Alors que dans *Opium*, cette présentation concernait le lieu de l'action, elle expose, ici, le personnage et la situation dans laquelle l'expérience de l'Indochine est transmise :

³⁷ Karine Gavand, « Missions à haut risque », *Transversal*, n° 36 mai-juin, « Repères », p. 13.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

J'é-tais un sol-dat de ma - rine, J've-nais d'men - ga-ger pour cinq ans, J'a-vais ving-tans bel-le poi- trine, Comme dans l're - frain du ré-gi-ment. Dans les bi-strots près de Lour - cine, Les an-ciens m'en fai-saient un plat, Tu ver-ras c'que c'est qu'l'In-do - chine, É-coute la chan-son d'un sol-dat.

Bien que fictionnelle, cette mise en contexte est assez proche de la réalité puisque les jeunes engagés signent, la plupart du temps, un contrat initial de cinq ans. Bien sûr, le contexte de l'Indochine ne correspond plus à la réalité vécue par les militaires mais c'est, ici, l'évocation du voyage et de l'éloignement qui importe. Ayant vocation à servir n'importe où sur le globe, ce traitement thématique apparaît alors comme un moyen de légitimer les actions des marsouins. En ce sens, il prend une valeur territoriale constituante de l'identité de l'arme. Cette dernière ne se définit donc pas au travers d'un lieu concret. Au contraire, « le territoire devient imaginaire, support d'une appropriation à la carte où projeter ses repères et manières de faire »³⁹. La suite de la strophe fait également écho au vécu des militaires qui sortent parfois le soir dans les cafés environnants, avec les plus anciens. Ces derniers leur transmettent leurs expériences et favorisent un esprit de camaraderie. Ce centrage du groupe sur lui-même résulte de toutes les ritualités instaurées pendant et en dehors du service qui, non seulement active les solidarités, mais amène aussi les membres du groupe à adopter les mêmes modes de penser et, en conséquence, à se rapprocher les uns des autres. Ici, le récit de ce vécu apparaît indirectement grâce à « la chanson d'un soldat ». Cette expression place la notion d'éloignement comme une spécificité du groupe, cette dernière étant un facteur de sa séparation de la société globale. En outre, tout le chant est l'évocation d'un souvenir avec l'usage de l'imparfait. L'air des couplets, constitué de deux phrases de deux incises intégralement répétées, dégage un caractère nostalgique, par l'usage d'un mode mineur, d'une mélodie conjointe et régulière rythmiquement. Ce dernier élément contraste avec les chants jusqu'alors présentés, caractérisés, totalement ou partiellement, par des rythmes en croche pointée double, desquels se dégage un caractère martial. Au contraire, la rythmique régulière donne, ici, une douceur à la mélodie. Le sentiment qui en ressort assoit un rapport au passé

³⁹ Pierre Alphanéry et Martine Bergues, « Territoires en question : pratiques des lieux, usages d'un mot », *op. cit.*, p.9.

idéalisé souvent présent chez les Troupes de Marine, notamment lors des repas de tradition. Le refrain, formé de trois paires de vers séparées par une formule réitérant le titre du chant, « Marie-Dominique », passe en mode majeur. Sa mélodie est moins conjointe et son rythme plus irrégulier avec des petites formules, ponctuées par des ralentissements rythmiques et dont le début est en levée :

Ma-rie (Ma - rie), Ma-rie-Do-mi-ni - que, Que fou-tais - tu à Sa - i-gon?

Ça ne pou-vait rien faire de bon. Ma-rie - Do-mi-ni - que, Je n'é-tais qu'un ca-

bot clai-ron, Mais je me rap - pel-le ton nom, Ma-rie-Do-mi-ni - que, Est-ce l'é-

cho de tes pré-noms Où le triste ap-pel du clai-ron, Ma-rie - Do-mi-ni - i - que?

Ces changements, aussi bien mélodiques que rythmiques, contrastent avec le couplet. La nostalgie laisse alors la place à un sentiment proche de celui de la colère. Tout comme l'air du couplet, il est marqué par des répétitions. Toutefois, il n'y a pas une redite intégrale de la mélodie. La seconde partie de la première phrase est réitérée avec une variation, à la manière d'une ritournelle. La formule D1 est reprise pour accompagner la première et la troisième paire de vers. Le texte est construit sur le mode interrogatif qui laisse ressortir un ton de reproche directement adressé à « Marie-Dominique », responsable de la mélancolie du militaire, dont les raisons sont expliquées dans les couplets suivants :

Je ne savais pas que la chance
 Ne fréquentait point les cagnas
 Et qu'en dehors de la cuistance
 Tout le reste ne valait pas ça.
 Tu m'as fait comprendre des choses
 Avec tes petits airs insolents
 Et je ne sais quelles apothéoses

C'était le plus clair de mes tourments.

Le militaire est dans un premier temps attristé de voir les conditions de vie de cette femme. La seconde partie du couplet, sous-entend qu'un attachement est en train de naître entre les deux personnages. Le militaire en est « tourmenté ». Comme s'il n'était pas maître de ce qui lui arrive émotionnellement, bien qu'il ne le veuille pas au fond de lui, suivant ses convictions, il se laisse séduire, en tout cas attendrir par cette femme. En plus de ne plus avoir de proximité physique avec les siens, sa culture et sa vie ordinaire, l'individu perd également une part de ses principes et des limites sociales qu'il s'était fixés dans la mesure où, justement, son cadre social n'est plus présent pour empêcher ces débordements. On comprend dans le couplet suivant qu'il est tombé amoureux de cette femme :

Ce fut Marie la tonkinoise
Qui voulut faire notre bonheur
En me faisant passer sous la toise
Dans l'vieux Cholon ou bien ailleurs.
Tu étais rusée comme un homme
Mais ton but je l'voyais pas bien,
Avec ta morale à la gomme
Au cours de la Piastra Nankin.

Les premiers vers nous éclairent sur les intentions de rapprochement intime de cette demoiselle. On comprend dans la suite du texte qu'elle n'est pas tout à fait honnête sur ses intentions. Elle est « rusée comme un homme », c'est-à-dire qu'elle fait croire à un intérêt sentimental pour arriver à ses fins qui ne sont pas, ici, des faveurs sexuelles mais financières : « Au cours de la Piastra Nankin ». Elle veut bien avoir une relation avec lui mais il faut qu'il paie, laissant alors entrevoir une forme de prostitution. Bien qu'il n'y ait plus d'activités militaires en Extrême-Orient, ce type de situation est toujours d'actualité notamment lors des missions africaines.

Malgré l'éloignement et ses tourments, le militaire parvient finalement à se rendre compte de la supercherie mais ces paroles sont le témoin que l'éloignement amène un vide affectif qu'il lui faut combler par une relation plus ou moins sexuée. Bien loin du traitement viril et sexiste du rapport entre hommes et femmes, ce chant aborde cette thématique en lien avec celle de l'éloignement. Tandis que le marsouin a une position dominante dans les chants

grivois, il se trouve ici prisonnier d'une attirance pour cette Marie-Dominique qu'il ne reverra pas mais qui lui aura pris son argent. Dans son contexte d'énonciation, ce chant renvoie à une réalité bien présente au sein des unités qu'est l'attachement à une prostituée rencontrée en opération, pouvant faire croire à l'amour pour revoir la personne et pour accéder à une meilleure condition financière. Le chant évoque, à travers le rituel, une réalité contre laquelle l'institution met en garde ses soldats. Dans cette pièce la virilité du militaire est largement affaiblie par la sounoiserie de cette femme, le rendant faible et perturbé. Le marsouin est déstabilisé par cette rencontre et cette trahison. La pièce rappelle également que le temps d'engagement sur les théâtres d'opérations est suffisamment long pour qu'une telle relation puisse s'établir et la difficulté qu'a l'homme à réprimer ses désirs relationnels intimes. En ce sens, ce chant reste d'actualité malgré la désuétude du contexte indochinois.

En définitive, les deux pièces abordées ici décrivent les faiblesses de la vie masculine. Elles rendent manifeste une forme d'altérité entre monde civil et monde militaire. Le monde civil local, sur le lieu de mission, est une menace à l'équilibre du groupe. Il ressort de ces chants une invitation à ne pas trop le fréquenter qui corrobore avec la communautarisation des unités lorsqu'elles sont à l'étranger. En ce sens, ces chants se présentent comme des outils institutionnels pour rendre normal l'isolement dont elles font preuve lors des missions (peu de participation à la vie locale...). Toutefois, ils montrent aussi l'inévitable contact des militaires avec la société environnante, malgré cette communautarisation des unités. Par ailleurs, ces chants résultent de l'importante masculinité au sein de l'armée mais vont au-delà de sa mise en évidence. En effet, ils participent à l'intériorisation d'une mise en garde des travers masculins posée par l'armée, dans l'isolement sentimental provoqué par l'OPEX, en même temps qu'ils constituent, pour les engagés, un moyen d'exprimer les ruptures affectives subies. Aussi, ils ne traitent pas la thématique de la virilité comme les autres chants festifs mais en lien avec la problématique de la gestion de l'éloignement et des implications affectives qui en découlent. Ces chants révèlent que l'armée impose une rupture par rapport au « modèle social de sédentarité selon lequel les divers actes de production et de reproduction d'un groupe social [familial] s'effectueraient *normalement* dans un même espace dont ce groupe serait l'occupant »⁴⁰. Cette difficulté à faire coexister dévouement pour l'institution et vie sentimentale personnelle sérieuse est une spécificité des unités mobiles. L'expression ritualisée de ce modèle offre une plus facile acceptation par sa progressive considération comme une normalité pour le groupe qui « fait avec » et ne cherche plus à

⁴⁰ Xavier Piolle, « Mobilité, identités, territoires », *Revue de Géographie de Lyon*, vol. 65 n° 3, 1990, p. 150.

s'interroger sur cette condition particulière. L'arme fait de cette mobilité l'une de ses caractéristiques principales mais elle n'est pas compatible avec le modèle social global français. Surtout, elle crée une rupture qui isole le groupe et rend ses membres socialement dépendants les uns des autres, sources également de son efficacité militaire, d'où sa valorisation. Toutefois, l'armée ne peut empêcher les hommes d'avoir des relations extérieures à l'institution, que ce soit en garnison ou en mission, ce qui crée des tensions entre le mode de vie militaire et la vie civile des soldats. La mobilité prend alors la forme d'une rupture des limites « socialement significantes »⁴¹. Elle constitue également un moyen de circonscrire la place de la vie civile dans l'institution et optimise la cohésion au sein des unités. L'expression de ces expériences dans les chants les intègre à une forme de « normalité » qui permet de minimiser les méfaits psychologiques de ces ruptures en les banalisant et en les valorisant. Dans le même temps, la vie extérieure que peuvent avoir les engagés lors de leurs missions est marquée négativement, que ce soit par la prise de drogue dans *Opium* ou avec les mauvaises intentions d'une femme dans *Marie-Dominique* où il y a bien création d'un lien social autre mais il est source de tristesse et est déprécié. En ce sens, l'unité d'appartenance militaire comme seul groupe affectif fiable est valorisée. Par le renforcement du clivage entre l'armée et le monde extérieur, le chant est un outil pour l'institution pour limiter l'ouverture du groupe à d'autres sphères sociales, notamment à l'étranger.

Ainsi, ces chants évoquent avec réalisme la difficulté des militaires à concilier vie de famille et vie militaire, grande préoccupation des engagés dont la proportion de « carriéristes »⁴² est de plus en plus faible au profit des « opportunistes »⁴³ pour qui la vocation militaire n'est pas une fin en soi. Ils considèrent leur activité avant tout comme une expérience professionnelle normale et recherchent « un équilibre entre leur vie privée et leur vie personnelle »⁴⁴. L'armée est consciente de cette problématique du maintien des relations affectives et familiales pendant les missions à l'étranger. Outre la possibilité pour les militaires d'exprimer ces difficultés au travers de ces chants, bien qu'ils soient d'une facture telle qu'ils assoient le discours de l'institution, cette dernière fait des efforts pour améliorer les moyens de communication des soldats avec leurs proches. Les progrès technologiques, notamment l'apparition d'Internet sur la plupart des bases, provoquent un certain isolement du

⁴¹ Ibid.

⁴² Expression empruntée à Sébastien Jakubowski, Claude Weber, *Être militaire dans l'armée de terre*, op. cit., p. 66.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

soldat par rapport à son unité mais limitent également son oisiveté et la rupture avec sa famille et, en conséquence, sa tentation d'aller chercher une source d'affection substitutive sur son lieu d'opération. Toutefois, l'expérience des militaires montre que ces innovations en termes de communication ne résolvent pas totalement la problématique de l'éloignement. Ainsi, ces chants restent significatifs pour les engagés, d'où leur popularité. Considérée par Xavier Piolle, comme « complexifiant l'identité collective et son articulation à l'espace et portant en elle de multiples facteurs d'instabilité »⁴⁵, la mobilité est, au sein des Troupes de Marine, un élément distinctif suffisamment fort pour, au contraire, constituer l'un des piliers de leur particularisation en étant un moyen de souder le groupe et de le différencier des autres armes. Par ailleurs, ces chants montrent que le militaire, lorsqu'il est livré à lui-même, en dehors des activités de groupes et qu'il est animé par une mobilité individuelle autour du casernement, s'inscrit bien dans ce caractère instable et menaçant imposé par ce changement d'espace. Ce n'est pas la mobilité vers un territoire étranger, lieu de la mission, qui constitue un franchissement des « limites socialement significantes »⁴⁶ du territoire, une menace à l'identité collective d'une unité, mais bien la rencontre avec une autre population que celle fréquentée habituellement en dehors du temps de service. Ainsi, c'est plus l'espace social que l'espace géographique qui est à considérer. La mobilité du groupe, pour mener à bien les missions qui lui sont confiées, constitue un facteur valorisant tandis que la mobilité individuelle, en dehors de sa nécessité opérationnelle, est considérée comme une menace pour sa stabilité. Enfin, ces chants permettent de rappeler, dans des contextes d'énonciation dévoués à la cohésion, que l'engagement à l'armée est inconditionnel et prioritaire sur tout autre engagement individuel.

La suprématie du groupe sur l'individu est justifiée institutionnellement par l'activité opérationnelle de l'arme. Toutefois, les militaires ne sont pas uniquement confrontés à ce type de distanciation par rapport à leur milieu d'origine. Le positionnement en garnison éloignée du foyer familial est également une source de séparation quasi permanente peu abordée dans le répertoire, hormis dans les « chants des îles ».

2.2. Les « chants des îles », une note d'exotisme dans le répertoire militaire

Les « chants des îles » ne sont constitués que de pièces issues des îles océaniques, principalement l'archipel de Wallis-et-Futuna et celui de Tahiti. Ils sont un autre témoin du

⁴⁵ Xavier Piolle, « Mobilité, identités, territoires », *op. cit.*, p. 151.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

rayonnement des Troupes de Marine sur l'ensemble du globe. Ces chants ne sont pas toujours de facture militaire. Ils peuvent être interprétés aussi bien lors de marches en ordre serré que pendant des bivouacs, des popotes ou des repas de cohésion. Lorsqu'ils sont chantés dans un cadre intimiste, ils sont généralement accompagnés par une guitare ou un *ukulélé*⁴⁷. Cette intrusion instrumentale marque une grande différence par rapport au répertoire francophone exclusivement *a capella* et il conviendra de s'interroger sur les clivages qu'implique cet apport instrumental, toléré lors des rassemblements non officiels, mais proscrits lors des repas de corps, situations dans lesquelles les « chants des îles » n'apparaissent que s'ils sont adoptés en chant escadron, selon les observations faites pendant l'enquête de terrain.



Illustration 31 : Repas de cohésion du BML du RICM. Le chant polynésien interprété est accompagné par des frappements de mains et par un guitariste, 18 décembre 2008.

Cette catégorie du répertoire militaire comporte une proportion considérable de chants wallisiens, en dépit de la petitesse de ce territoire. L'ancrage de ces pièces s'explique par les migrations de cette population vers la Nouvelle-Calédonie et par le rattachement politique des deux territoires sous l'autorité du même préfet, bien que les îles de Wallis-et-Futuna soient principalement gouvernées par les autorités coutumières. En conséquence, ce répertoire est largement implanté en Nouvelle-Calédonie, comme en témoigne l'édition d'un album par

⁴⁷ Luth à quatre cordes dont la taille s'apparente à celle de la mandoline. Il est également appelé *Ukalele* en wallisien, R. Mayer, « Un millier de légendes aux îles Wallis et Futuna et divers centres d'intérêt de la tradition orale », *Journal de la Société des océanistes*, n° 38, t. 29, 1973. p. 85.

l'Armée de Terre intitulé *Chants océaniens de tradition du RIMaP*⁴⁸ *Nouvelle-Calédonie*⁴⁹. Outre ce rapprochement administratif, les liens entre ces deux archipels trouvent leurs fondements dans l'histoire des habitants de Wallis-et-Futuna. Ce peuple est marqué par une importante mobilité et « une rapide approche de l'histoire des îles du Pacifique Sud établit la primauté ancienne et actuelle de la dimension migratoire des sociétés insulaires ».⁵⁰ Cette composante constitue alors l'une de ses caractéristiques. En effet, la migration est, pour cette population, « une réalité permanente inscrite dans la psychologie insulaire et les migrations contemporaines s'inscrivent culturellement dans le prolongement des migrations traditionnelles »⁵¹. C'est la nécessité économique et démographique qui incite les Wallisiens-et-Futuniens à ces déplacements. Toutefois, ils tentent de préserver leur organisation sociale et familiale ainsi que leur culture dont le chant est l'un des piliers fondateurs. Compte tenu de ces flux migratoires, il est difficile de dire si cette partie du répertoire militaire a été créée à Wallis-et-Futuna ou en Nouvelle-Calédonie, avec l'influence de l'implantation du RIMaP-NC à Nouméa, ville où se concentre la plupart des migrants et à laquelle est rattaché l'archipel du point de vue de la Défense.

Pour les ressortissants de l'ensemble de ces îles du Pacifique, il est plus facile de revendiquer l'origine océanienne dans son ensemble, qu'insulaire. Animés par des éléments culturels communs et spécifiques par rapport aux autres marsouins, ces militaires ont tendance à se regrouper dans la mesure où « le sentiment d'appartenance s'inscrit dans des logiques sociales et culturelles. Il se construit à travers des dimensions à la fois symboliques et émotionnelles fortes »⁵² qui sont, ici, la référence à un espace culturel et territorial englobant l'ensemble des ces îles.

Non uniquement composé de chants wallisiens, des chants tahitiens alimentent aussi ce répertoire insulaire. Leur présence conjointe est le fruit d'une histoire commune du RIMaP-NC⁵³ et du RIMaP-P⁵⁴, tous deux héritiers du Bataillon du Pacifique fondé en 1916 et dissout le 19 mai 1919 puis reconstitué à Papeete et à Nouméa, après le ralliement de l'Océanie française à la France Libre le 2 septembre 1940, devenu en 1942 le BIMP⁵⁵, puis

⁴⁸ Régiment d'Infanterie de Marine Pacifique.

⁴⁹ Album publié par les éditions Holiday Music, Nouméa, 1998.

⁵⁰ Jean-Claude Roux, « Un exemple de migration-enracinement dans le Pacifique-Sud : la communauté wallisienne et futunienne de Nouvelle-Calédonie », *Cahier ORSTOM*, série sciences humaines, vol. XXI, n° 4, 1985, p. 465, en ligne :

http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_4/sci_hum/23624.pdf.

⁵¹ *Ibid.*, p. 480.

⁵² Lucille Guilbert, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », *op. cit.*, p. 11.

⁵³ Régiment d'Infanterie de Marine Pacifique-Nouvelle-Calédonie.

⁵⁴ Régiment d'Infanterie de Marine Pacifique-Polynésie.

⁵⁵ Bataillon d'Infanterie de Marine du Pacifique.

dissout à nouveau à la fin de la seconde Guerre Mondiale. Ainsi, des liens ont été créés entre les militaires issus de ces différentes îles et malgré l'usage de langues différentes, ces pièces musicales ne constituent qu'un seul et même répertoire au sein de l'institution.

Bien que prédominants dans les unités océaniques, ces chants sont également largement présents dans les régiments des Troupes de Marine basés en métropole et sur les lieux des missions à l'étranger où la collaboration des marsouins avec d'autres unités contribue à leur diffusion. Ces chants ont été importés principalement par les ressortissants des îles du Pacifique qui quittent volontairement, et en toute connaissance de cause, leur milieu natal pour intégrer l'armée puisque l'offre de postes permanents, sur les garnisons en Territoires d'Outre-mer, est très limitée. La présence relativement importante de ces chants est due à l'affectation quasi-systématique des militaires originaires de ces territoires d'outre-mer au sein des régiments de Troupes de Marine, en partie motivée par des raisons de mobilité. En effet, cette arme a une mobilité prioritaire sur les missions de longue durée⁵⁶. En conséquence, le fait d'être marsouin donne aux engagés issus des îles de meilleures chances de mutation qui leur permettra un rapprochement familial temporaire⁵⁷. On doit également l'implantation de ce répertoire en métropole à l'ensemble des militaires ayant séjourné pendant une durée plus ou moins longue sur l'un de ces territoires, généralement marqués affectivement par cette culture vocale.

Bien qu'étant essentiellement wallisiens et tahitiens, ces chants représentent, aux yeux des militaires, l'ensemble des îles du Pacifique. Bien souvent, seuls les engagés issus de ces territoires savent d'où ils proviennent exactement. L'intérêt de ce travail n'est pas dans la recherche d'origine, mais bien l'appropriation de ce répertoire chargé d'un certain exotisme, témoin des valeurs internationales de « l'arme sur laquelle le soleil ne se couche jamais »⁵⁸ et qui fait de cette vocation à servir loin de la métropole l'une de ses principales différences. En

⁵⁶ Selon la circulaire n° 612069/DEF/RH-AT/CCM, relative à la gestion de la mobilité du personnel militaire de l'armée de terre pour 2010 (année A), du 14 mai 2009 : « Tout militaire répondant aux critères de mutabilité et aux conditions est susceptible d'être désigné pour servir hors métropole sous réserve d'être reconnu médicalement apte. La sélection est donc effectuée dans l'ordre suivant :

- au sein du personnel des TDM, considéré comme volontaire et, à ce titre, se voyant accorder, à compétence égale, une priorité de désignation ;
- au sein du personnel ayant exprimé son volontariat en donnant priorité à ceux qui servent en RT IDF ou en RT NE hors (FFECSSA) ;
- en fonction du besoin, au sein du personnel n'ayant pas exprimé son volontariat (art. L .4121-5 du code de la Défense) ».

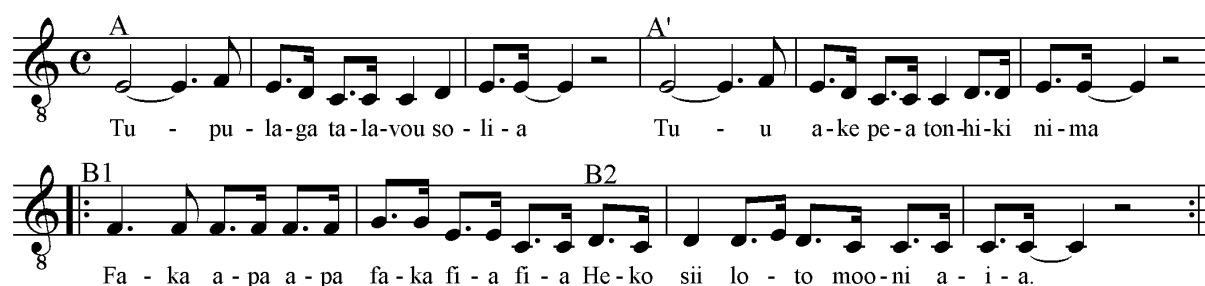
Cette circulaire montre que, malgré une volonté affichée d'égalisation des armes, elle n'est pas, dans les faits, si évidente.

⁵⁷ Ces engagés ont également d'autres aménagements de leur temps de travail afin de leur permettre un retour plus long auprès de leur famille, tous les deux ou trois ans, qu'il ne convient pas de développer dans le présent travail.

⁵⁸ Devise des Troupes de Marine, inscrite sur la 1^e de couverture du *Carnet de chants* du 6^e BIMa.

ces temps de professionnalisation et d'égalisation des armes, le recours à un répertoire présentant de telles particularités constitue un outil revendicatif indéniable de la prévalence des Troupes de Marine sur les missions hors de la métropole, d'où sa valorisation par l'institution. En ce sens, certaines unités, souvent lorsqu'elles comptent dans leurs rangs un ou plusieurs militaires originaires d'une de ces îles du Pacifique, choisissent une telle pièce comme chant d'unité.

Tout comme les autres « chants de marche », la plupart des pièces interprétés au pas cadencé évoquent directement la thématique militaire et débutent, généralement par une mise en situation du chant, comme c'est le cas dans le répertoire en français. Le chant wallisien *Tupulaga talavou solia*, composé de trois couplets de quatre vers, sans refrain, en est un exemple :



Le texte, conjugué à la seconde personne du singulier, s'adresse directement à l'engagé : « Jeune militaire du rang, / Lève-toi et sois fier, / Courageux et sois heureux / Et montre que tu es un soldat. »

Outre la thématique militaire, le style qui marque les chants de marche est également très présent. En effet, l'influence stylistique océanienne est toute limitée dans ces pièces interprétées pendant le service, au pas cadencé. L'esthétique locale, présente sur les enregistrements faits dans les unités basées sur les îles du Pacifique est modifiée pour répondre à la facture militaire. L'accompagnement aux cordes pincées est supprimé, le tempo est ralenti à la moitié du rythme de marche, les accents vocaux sont moins prononcés et le registre d'énonciation est plus grave, passant du ténor à la basse. Compte tenu de ces mutations, les versions locales et militaires n'ont pratiquement plus rien à voir, si ce n'est une ligne mélodique similaire et le respect du texte. Ainsi, on ne peut pas considérer ces chants comme étant une intrusion d'un répertoire civil dans le répertoire militaire, mais comme l'adoption de certains éléments de la culture océanienne par l'institution, donnant, du même coup, des limites à l'exotisme, ce dernier ne devant pas occulter les principales

caractéristiques du chant militaire.

Malgré ces modifications visant à une militarisation de ces chants, une esthétique particulière reste perceptible. La mélodie, quant à elle, se développe de manière conjointe dans un ambitus de quinte. La première phrase est constituée de deux incises dont la seconde est une répétition légèrement variée de la première. La deuxième phrase est également constituée de deux incises, cette fois bien différenciées. Toutes deux sont néanmoins liées par un même procédé de répétition, l'une sur le début de l'incise qui termine sur le quatrième degré, l'autre en prolongement du repos final sur le premier degré. En ce sens, les accents généralement utilisés ne structurent pas, ici, la mélodie. On ne trouve ni début de phrase en levée et/ou en saut de quarte, ni marche mélodique, ni assises sur les degrés forts. L'absence de ces éléments mnémotechniques propres aux musiques francophones marque une différence avec le reste du répertoire militaire et peut perturber l'apprentissage du chant. En effet, en plus d'être influencé par le contexte d'énonciation, le style oral « obéit à des lois mnémoniques et mnémotechniques (parallélisme, formulisme, assonances ou rimes, rythmo-mélodie) puisqu'il est fait précisément pour être retenu par simple audition »⁵⁹. Or, ces repères sont, ici, modifiés, voire supprimés, tant du point de vue de la langue, de la mélodie, que du rythme puisqu'en plus d'user d'une langue inconnue, d'une musique sans les assises habituelles, les débuts de phrases en valeurs longues ne sont pas non plus communs pour les francophones dont les mélodies sont souvent en levée. Par contre, le rythme pointé qui suit et qui ponctue la marche au pas cadencé est un élément commun aux deux cultures et peut aider le chanteur à mémoriser le chant. En définitive, outre la formule rythmique en croches pointées-doubles, aucun élément du chant ne permet au militaire de l'assimiler facilement. Dans le « verbo-rythmo-mélodisme »⁶⁰ indispensable à la mémorisation, ce rythme constitue donc « le primat adjuvant d'un élément intégrant »⁶¹. Toutefois, le fait que cette rythmique coïncide avec des « explosions rythmiques » d'une autre langue que le français en minimise grandement le bénéfice car « le rythme vivant d'une langue s'avère d'une importance capitale pour la mémorisation »⁶². Or, ce « rythmo-explosisme »⁶³ propre au wallisien n'est pas connu des Français métropolitains qui se trouvent alors confrontés à une grande difficulté d'apprentissage de ces textes dont la langue est probablement la barrière la plus importante à l'assimilation de ce type de chants. En ce sens, bien plus que les changements stylistiques et

⁵⁹ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, op. cit., p. 26.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 151.

⁶³ *Ibid.*

mélodiques, c'est principalement la barrière de la langue qui entrave la mémorisation de ces pièces.

Après une présentation injonctive de l'attitude attendue du militaire, le second couplet fait référence à la relation du soldat avec son milieu familial dans l'expression de la possibilité de la mort en opération :

Tamaï mo fae tatau aipe	Père et mère, quelle que soit notre décision,
Sioku mauili mo toku mate	Ma vie et mon destin m'appartiennent.
Kapau eau tau pea eau mate	Même si je combats et que je meurs,
Au nofo noa au matepe.	Même sans rien faire, je meurs quand même.

Enfin, dans le troisième couplet, la difficulté des rapports du militaire avec sa famille est mise en parallèle avec la notion d'engagement volontaire et avec le destin de chacun :

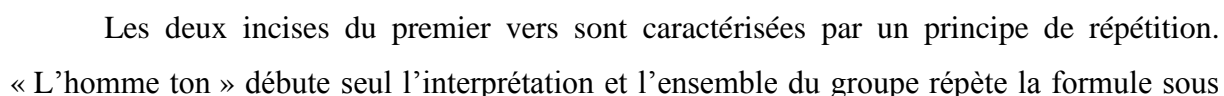
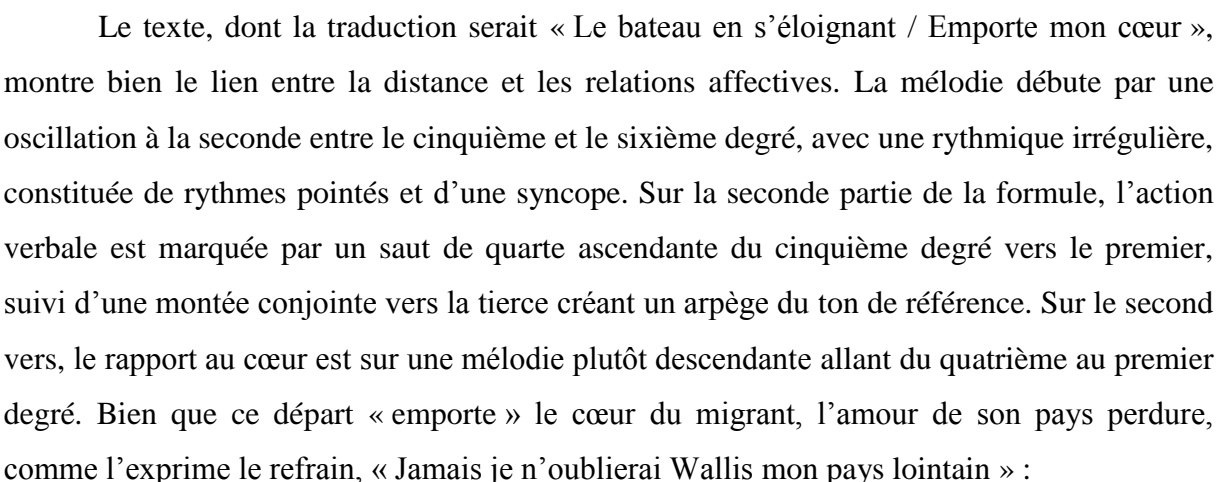
Kote aga pe ote lau pisi	Même si c'est un acte d'orgueil de ma part,
Kae kua tula noa ota hui	Mais tel est mon destin et ma volonté de tous les jours,
Ite fua ite aho fuli	De marcher et porter des charges lourdes,
Mote vene e kalupe i muli.	Mais c'est la vie que j'ai choisie.

Comme les chants en français, ces vers exposent la possibilité de mourir en opération. Ils laissent apparaître en filigrane les tensions que ce choix d'engagement peut générer avec la famille et le libre-choix de la personne dans le sens où le texte revendique « mon destin », « ma volonté », « la vie que j'ai choisie ».

Bien que faisant une référence directe à l'armée, ce chant n'est pas un chant de guerre wallisien au sens où les classifie Raymond Mayer puisqu'il ne fait pas référence à un événement en particulier. Il ne peut pas être considéré comme faisant partie des récits « "mémoires", c'est-à-dire datés et localisés, donc clairement insérés dans l'espace temps insulaire »⁶⁴. Au contraire, comme la plupart des chants présents dans le répertoire militaire, il est atemporel afin de répondre au vécu du soldat et de ne pas tomber en désuétude. L'usage de l'indicatif présent va également en ce sens d'actualité permanente du chant. Ainsi, cette pièce reprend les grandes thématiques des chants militaires : l'armée et l'institution, le combat et le rapport à la famille. Malgré l'usage du wallisien, il répond, du point de vue du traitement de la

⁶⁴ Raymond Mayer, Mamino Nau, Éric Pambrun, Christophe Laurent, « Chanter la guerre à Wallis (Uvea) », *Journal de la Société des Océanistes*, 2006, p. 169.

La thématique de la migration est commune à d'autres chants polynésiens, sans pour autant qu'elle soit associée à la spécificité militaire, par l'évocation du voyage, comme dans *Fakapo*⁶⁵, chant composé de quatre couplets et d'un refrain détaché. Le premier couplet a la particularité d'être chanté trois fois, suivi des autres strophes, le tout entrecoupé par le refrain, selon le schéma suivant : couplet 1 (bis) / refrain (bis) / couplet 1 / couplet 2 / refrain (bis) / couplet 3 / couplet 4. N'étant absolument pas de facture militaire, cette pièce est pourtant chantée au pas cadencé. Aussi, il importe de s'interroger sur les raisons qui poussent à l'interprétation d'un chant du répertoire wallisien. Sa thématique tourne autour de la notion de départ. La démarche d'éloignement et de migration pour aller travailler est commune à nombre de Wallisiens et n'est pas spécifique aux engagés militaires. Dès le premier couplet, les implications affectives que comporte le fait de partir sont mises en avant :



358

la forme d'une psalmodie sur la note finale du soliste. Cette mise en écho du texte illustre la dichotomie entre l'éloignement physique et la proximité affective exprimée dans le texte. Sur la seconde partie de la phrase, l'absence de ce procédé et une mélodie ondulante autour du degré principal marquent définitivement l'éloignement énoncé dans le deuxième vers. Outre le fait de quitter sa terre, ce départ impose également une rupture relationnelle affirmée dans le second couplet :

Kaou nofo mote gaasi sino	J'aurai juste l'image de ton corps
O faka manatou nayaou mamio.	En souvenir de notre amitié.

Malgré une absence de spécificité militaire, ces paroles expriment très bien la difficulté des marsouins à préserver les relations entreprises, compte tenu de l'importante fréquence de leurs déplacements. Bien qu'étant affectés dans leurs relations par des temps d'absence plus ou moins longs, un retour plusieurs fois dans l'année auprès de leur famille, dans leur milieu social d'origine fait que les ressortissants de métropole sont touchés, de manière bien moins importante, par ce déracinement que les Océaniens qui rentrent « au pays » tous les deux à trois ans seulement, durée suffisamment longue pour rompre nombre de liens amicaux préexistants. Cette rupture quasi irrévocable est exprimée dans les deux derniers couplets :

Te sitima tali tali maine	Le bateau attendra
Hae fai kohakou taouine.	Que je puisse faire mes adieux.

Hae fai kohakou taouine	Que je puisse faire mes adieux
Kite finemoui fauli otokou kele.	À toutes les filles de mon pays.

En plus d'avoir une incidence sur l'amitié, ces vers destinés « aux filles » montrent que la rupture affective touche aussi les relations amoureuses, bien plus que la famille avec laquelle une forme de lien est toujours présente.

En définitive, le traitement thématique de la séparation abordé dans ces pièces correspond aux préoccupations des militaires, plus particulièrement à ceux originaires des DOM-TOM, et révèle l'une des particularités des Troupes de Marine. Ceci pourrait expliquer pourquoi il n'est pas rare de l'entendre loin des archipels du Pacifique. Toutefois, l'explication de texte et la traduction sont bien souvent très sommaires voire inexistantes et

les marsouins issus de France métropolitaine ont souvent une idée assez obscure du sens de ces textes. En effet, cet usage du wallisien est significatif pour les Wallisiens-et-Futuniens, mais souvent flou pour les militaires issus de métropole et des autres départements et territoires d'outre-mer. En effet, l'enquête a montré que la plupart des engagés ne sont pas en mesure de comprendre ces paroles. Par conséquent, malgré un traitement thématique en adéquation avec les préoccupations des militaires, il ne faut pas voir dans la pratique du chant la seule efficacité du sens du texte. Dans la mesure où « les pratiques langagières sont au cœur des processus d'identification »⁶⁶, le fait de chanter dans une langue venant de l'autre bout du monde montre la valeur cosmopolite de l'arme. Cela assoit sa revendication d'avoir pour territoire l'ensemble du monde. L'usage d'une langue minoritaire permet au groupe de « se démarquer par rapport à d'autres, hégémoniques au sein du même environnement »⁶⁷. Ici, l'usage d'un langage particulier n'est pas effectif, mais il a une importante valeur symbolique, compte tenu de la ritualité qui l'entoure. Les facteurs de motivation de l'interprétation de tels chants sont bien souvent la présence d'un ou plusieurs engagés issus de ces îles au sein de l'unité ou la nostalgie d'un séjour dans cette région du monde de la part de l'initiateur de ce choix, sans forcément connaître le sens du texte choisi, dans tous les cas sans que sa portée soit expliquée et assimilée par l'ensemble de la troupe. Pour cette raison, une attache affective avec ces chants est difficilement possible pour l'ensemble de la troupe car ils sont trop éloignés du vécu des militaires, l'image de l'exotisme et de l'aventure véhiculée par la langue locale ayant une portée toute limitée de par son abstraction. Ainsi, ce type de chant répond difficilement aux attentes des unités de combat, notamment les plus jeunes. Par contre, il peut être un moyen d'identification relativement pertinent pour des unités constituées de militaires plus anciens, généralement dédiées au soutien, dont une bonne partie aurait fait un séjour dans ces archipels. Ces pièces, destinées à être chantées en ordre serré, sont donc généralement associées à des subdivisions d'unités (pelotons, sections, groupes). Néanmoins, il arrive qu'elles soient adoptées comme « chant escadron » (ou compagnie), comme c'est le cas au quatrième escadron du RICM, dont la proportion de militaires issus de ces îles est assez importante.

Contrairement aux chants dédiés à la marche en ordre serré dont l'esthétique doit répondre aux volontés institutionnelles, les chants océaniens interprétés en dehors du service ne font l'objet d'aucune mutation stylistique. On ne les entend pas systématiquement dans les rassemblements festifs et ils ne sont interprétés que lorsque plusieurs militaires originaires de

⁶⁶ Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dirs.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op. cit., p. 160.

⁶⁷ Ibid.

ces archipels sont présents. Ils en profitent alors pour raviver leur culture locale. Dans ces cas là, il est rare que les métropolitains y prennent part. Parfois, il arrive que quelques militaires ayant fait un séjour dans ces îles y participent car ils connaissent quelques bribes du répertoire. Ressort alors une identité primaire, antérieure à l'intégration à l'armée, comme au travers du chant *Kua toka ae kolo hau* qui consiste en une présentation des respects au roi wallisien, ou *No toku here* qui est un chant d'amour de Polynésie française, probablement l'un des plus connus des « chants des îles » au sein des Troupes de Marine. N'ayant que peu l'occasion de rentrer chez eux, ces personnels ressentent le besoin de faire vivre leurs pratiques insulaires lors de regroupements festifs, contrairement aux métropolitains pour qui une rupture franche se dessine entre ce qu'ils peuvent chanter en popote, un répertoire masculin emprunt de virilité, et leurs choix musicaux extérieurs à l'armée, souvent issus d'un répertoire commercial, parfois régional ou traditionnel. On observe alors, pour ces ressortissants des DOM-TOM, une perméabilité des frontières des sphères professionnelles et personnelles plus présentes que chez les autres militaires. Pour eux, la valeur familiale ou communautaire de l'institution est d'autant plus importante qu'ils sont séparés de leurs repères familiaux de manière beaucoup plus profonde. Plus qu'un lieu de travail, l'armée est un lieu de vie pour l'ensemble des militaires, mais encore bien davantage pour ceux-ci. Leur « migration suscite [...] une construction de nouvelles alliances et rapports à l'Autre, une appropriation de nouveaux lieux physiques et symboliques »⁶⁸ qui passent inévitablement par un investissement de l'environnement de la garnison et par un rapprochement avec les personnels confrontés au même type de séparation. Ainsi, la situation d'éloignement vécue par ces militaires peut expliquer la présence de ces chants dont la facture n'a que peu, voire pas de liens avec l'institution.

En définitive, la composante outre-mer de l'arme est un paramètre de son identité collective, mais l'importance qui lui est accordée par les militaires dépend de leur expérience opérationnelle et de leur milieu d'origine. Elle s'appuie sur un fondement historique valorisé et contribue à la revendication d'une plus grande légitimité à être projetée sur des théâtres d'opérations extérieurs que les autres unités de l'Armée de Terre. Toutefois, cet appui se transforme parfois en un repli dans un passé idéalisé permettant de nier les évolutions institutionnelles liées à la professionnalisation des armées. Cette négation s'accompagne, ou non, d'une dévalorisation des troupes métropolitaines, dans le but de donner à ces militaires

⁶⁸ Lucille Guilbert, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », *op. cit.*, p. 6.

un sentiment de supériorité favorisant leur adhésion aux valeurs fondatrices de l'arme. Bien qu'étant le plus souvent minimisées, les contraintes découlant de cet éloignement sont toutefois présentes dans le répertoire intimiste du groupe qui, par le recours à la figure féminine, exprime le clivage entre le monde civil et le monde militaire imposé aux engagés, notamment en mission.

Cette composante outre-mer de l'arme apparaît également sous un jour opposé, dans le sens où ce n'est pas l'image du militaire qui part à l'étranger qui est exposée, mais celle d'une influence extérieure dans l'institution. Elle est illustrée par l'insertion d'un exotisme dans certains chants, soit par un emprunt à une langue locale, soit par l'intégration de chants régionaux dans le répertoire. Cette influence provient essentiellement des territoires océaniques et de la spécificité d'engagement de leurs ressortissants. En plus de servir aux militaires originaires de ces îles, ce répertoire issu des terres les plus éloignées de la métropole, qui traite la thématique de l'éloignement géographique dans une autre langue que le français, symbolise également la particularité de l'arme à s'illustrer tout autour du globe. Ainsi, que ce soit par la démonstration d'un rayonnement de ses unités sur le monde entier ou par l'intégration d'une culture spécifique à certains de ses membres, l'arme se distingue des autres au travers de ses pratiques vocales. De ce fait, la notion d'éloignement géographique peut être considérée comme un marqueur identitaire pour les unités et sert d'appui à l'appropriation individuelle des valeurs qui leur sont associées.

Chapitre 8

Le carnet de chants : fixation du répertoire ou reflet d'une époque ?

Les différents répertoires militaires, bien que s'inscrivant dans des situations ritualisées, ne peuvent pas être considérés comme relevant uniquement de phénomènes d'oralité dans la mesure où la plupart des chants sont transcrits dans des carnets dont la forme et le contenu peuvent varier selon les publications. Le carnet de chants est un ouvrage dactylographié, dans lequel est consignée une sélection de pièces, pour la plupart à connotation militaire. Édité en plus ou moins grande quantité, il constitue un outil documentaire distribué aux soldats. Ces derniers peuvent avoir recours à ce type de recueils dans leurs pratiques musicales à l'armée, bien que leur usage fasse l'objet d'un certain nombre de règles et de normes qu'il conviendra d'aborder. Avant cela, il importe d'envisager cette mise à l'écrit du répertoire comme étant un moyen de le réglementer.

1. Éléments de réglementation de la pratique du chant

Présente de longue date au sein de l'institution militaire, la pratique du chant n'a pas toujours fait l'objet d'une réglementation stricte. C'est avec le développement progressif du chant en ordre serré, après la Seconde Guerre mondiale, que l'armée a jugé utile, à la fin des années 1970, de réglementer cette habitude vocale afin de pouvoir mieux la contrôler. Cette volonté normalisatrice a abouti à la création d'un *Carnet de chants* officiel, le « TTA 107 ». L'acronyme TTA signifie « Toutes Armes » et désigne la réglementation commune à toutes les unités de l'Armée de Terre. L'ensemble réglementaire TTA se traduit par une standardisation du matériel mais aussi par un ensemble de manuels, distingués par un numéro caractérisant l'objet de la réglementation, qui précisent les différents aspects de la vie militaire. Il conviendra, dans un premier temps, de poser une analyse de cet ouvrage, avant de faire le point sur la position prise par l'armée sur cette activité.

1.1. Le TTA 107 : *Carnet de chants officiel de l'Armée de Terre*

La normalisation des pratiques vocales a été initiée par le général Jean Lagarde (CEMAT) en 1979¹ et prend comme base de travail l'ouvrage *Chants, chansons, chœurs de*

¹ Lettre du 25 janvier 1979, référencée sous le n° 0281/DEF/EMAT/INS/FG/66.

*l'armée française*² du commandant Jean Lamaze, qui avait été approuvé par l'institution. Ce dernier regroupait quatre-vingt-une pièces, une méthode de chant polyphonique³ et des conseils pour la réalisation d'une veillée de bivouac⁴. Le fait de privilégier une publication « Toutes Armes » pour ce nouveau recueil, au lieu de choisir une édition auprès d'un éditeur partenaire, affiche une volonté d'institutionnaliser ce répertoire, et surtout de faire de cet ouvrage un référentiel exclusif sur cette pratique⁵.

Un an plus tard, la première édition du *Carnet de chants* TTA 107 a vu le jour. Il comprenait quarante-six pièces avec partitions, répartis en quatre catégories, les « chants patriotiques », les « chants de traditions », les « chants de marche » et les « chants de bivouacs ». Les « chants de popote » ne sont pas consignés, compte tenu de leur facture grivoise et de l'intimité de leur contexte d'énonciation. Dans ce dernier cas, la transgression, permettant la constitution sociale du groupe, n'apparaît pas seulement dans la teneur du répertoire qui lui est associé, mais également dans l'aspect marginal du rituel, c'est-à-dire dans le fait qu'il ne s'inscrit pas dans la « normalité » du quotidien. Ceci passe par l'interprétation de pièces non autorisées et non divulguées permettant de rassembler les militaires d'une même unité. « Marque de reconnaissance et d'affiliation, [le secret] crée du lien chez ceux qui le détiennent en le distinguant des autres. »⁶ Par ailleurs, la non-inscription de ce répertoire au TTA 107 le laisse complètement libre. Au sein de ces quatre rubriques, le classement semble aléatoire. Il ne répond ni à une organisation alphabétique, ni à un classement thématique, ce qui peut provoquer certaines confusions. On trouve, par exemple, dans les « chants de tradition », pêle-mêle des pièces festives, tels que *Quand Madelon* et des chants d'unités comme la *Marche de la 2^e DB*.

² Jean Lamaze, *Chants, chansons, chœurs de l'armée française*, Paris, Chiron, 1961.

³ La méthode proposée a fait l'objet d'une première publication de l'auteur : *Méthode de chant polyphonique dans « les forces armées »*, École d'application de l'artillerie, direction de l'instruction, formation psychologique, Chatillon-sur-Marne, 1961.

⁴ Ces dernières seront analysées dans la seconde partie de ce chapitre.

⁵ Il est à préciser que des carnets de chants spécifiques pour les écoles ont été officiellement approuvés, comme c'est le cas du *Carnet de chants* de l'ENSOA dans son édition de 2007, publiée par le commandement de la formation de l'Armée de Terre, référencé NSOA/DGF/DFC/FExA.

⁶ David Le Breton, *Du silence*, op. cit., p. 124.

Sommaire du *Carnet de chants* officiel TTA 107

La liste reproduit le sommaire du *Carnet de chants* TTA 107 dans son édition approuvée sous le n° 4159DEF/EMAT/INS/FG/66 du 5 septembre 1985, en respectant la ponctuation et les majuscules de l'original.

I. Hymne national. La Marseillaise	Les commandos Les cosaques Les cuirassiers Les dragons de Noailles Les grèves Les mousquetaires Les trois dragons Les trompettes d'Aïda Loin de chez nous Contre les Viets Marchons sans trêve Massarie Marie M'sieur de Turenne Oh ! Saint Georges Régiment de rapaces Rien ne saurait t'émouvoir Si tu crois en ton destin Souvenir qui passe Sur la route Viva l'Infanterie (la Cavalerie, l'Artillerie...) Le gai luron des Flandres
II. Chants patriotiques. Le Chant du départ Le Chant des girondins Le Chant des partisans	
III. Chants de tradition. La Galette Hymne de l'Infanterie de marine Hymne à Saint Michel Jeune chef Quand Madelon La Marche de la 2 ^{ème} DB La Marche de la Légion Étrangère La Marche des Tirailleurs La Marche du 1 ^{er} Zouaves La Prière L'Artilleur de Metz Le Chant du 1 ^{er} REC Le Régiment de Sambre et Meuse Les Africains Marche du 1 ^{er} commando de France Sidi-Brahim Chant du 8 ^{ème} RPIMa	V. Chants de bivouac. À la claire fontaine Au trente et un du mois d'août Chevaliers de la Table Ronde Choral des Adieux Debout les gars Fanchon Frédéri La sentinelle Le cor Le forban Le gars Pierre Les Allobroges Les deux compagnons Les Houssards de la Garde Santiano Sur la route de Dijon Valparaiso Adieu ! ma charmante blonde Passant par Paris L'héritage La Saint-Hubert Derrière chez nous Le vieux chalet
IV. Chants de marche. Au terrain Bercheny Dans la brume et la rocaille Debout les paras En avant, parcourant le monde Eugénie Fier soldat Je suis revenu La Chanson du Fantassin La Chanson du Marsouin La Fille La Piémontaise La protestation La route vers l'inconnu Le chant de la compagnie portée Le chant des marais Le chant d'Esterhazy L'edelweiss	

Illustration 32 : Sommaire du *Carnet de chants* officiel TTA 107.

Ce dernier exemple nous incite à nous interroger sur les critères d'insertion des créations propres aux unités dans ce carnet car toutes n'y sont pas notées. Même si tous les chants régimentaires connus aujourd'hui n'existaient pas, d'autres étaient déjà interprétés, tels que le *Chant du BIMaT*⁷ qui, pourtant, n'est pas répertorié. Ainsi, il semblerait qu'une forme de sélection des pièces insérées dans cette rubrique ait été instaurée, soit intentionnellement, soit par méconnaissance de certaines habitudes régimentaires, les différents corps n'ayant pas demandé d'homologation de leur chant à ce moment-là. Certains groupes ne sont donc pas représentés officiellement, ce qui provoque une difficulté, pour ceux-ci, à porter un regard positif sur le TTA 107 car ils ont le sentiment de ne pas être reconnus. Ces manques peuvent inciter à des conduites déviantes allant à l'encontre des intérêts nationaux. Dans un souci de visibilité, les unités non-représentées placent leur distinction dans la mise en avant de leurs capacités opérationnelles, qu'elles considèrent comme supérieures à celles des autres formations, au-dessus des volontés institutionnelles. En conséquence, elles cultivent une réputation de « têtes brûlées », de « fortes têtes » ayant une « mauvaise réputation », comme exprimé dans *Le fanion de la Coloniale*.

Malgré la diffusion du TTA 107 à l'encadrement (officiers et sous-officiers), les pratiques spontanées ont perduré et plusieurs prescriptions du manuel n'ont pas été respectées. La non-exhaustivité du recueil et la limitation du répertoire, que sa constitution induit, ont probablement été des facteurs déterminants de ce rejet car la production musicale est une façon de communiquer dans le sens où elle prend la forme d'un « langage par le moyen duquel sont élaborés des messages »⁸. Or, par cette réglementation, ce moyen d'expression qui s'inscrit dans l'ensemble culturel de la communauté et dont la portée sociale est importante, est restreint. En ce sens, un respect strict du TTA 107 pourrait entraîner un déséquilibre dans le fonctionnement du groupe. Toutefois, l'application de ces textes reste très aléatoire et de nombreuses entorses à la réglementation nouvelle sont observées. Elles ont motivé la rédaction d'une nouvelle circulaire⁹ par le général Jean Delaunay. Cette lettre rappelle que le TTA 107 regroupe les seules pièces officielles de l'Armée de Terre, malgré une reconnaissance de sa non-exhaustivité puisqu'il est inscrit qu'« à l'usage [...] il ne donnait pas entière satisfaction »¹⁰. Cependant, les raisons profondes du rejet de ce recueil, liées au moyen d'expression que constitue cette pratique, de la non-acceptation de ce carnet

⁷ Aujourd'hui *Chant du RIMaP-P*. Selon le carnet de *Chants des Troupes de Marine*, op. cit., p. 95, ce chant aurait été créé « dans les années 1970 par l'adjudant-chef Madrig, chef de fanfare du BIMa (BIMaT). Ce chant a été adapté en 1981 lorsque le bataillon devient le RIMaP Polynésie ».

⁸ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964, p. 26.

⁹ Lettre du 17 juin 1982, référencée sous le n°02323/DEF/EMAT/INS/FG/66.

¹⁰ *Ibid.*

unique, n'ont pas été analysées. L'entreprise du TTA 107 s'est traduite par une volonté d'imposer certains éléments propres à la culture du milieu militaire et d'en proscrire d'autres. Or, les mécanismes de développement d'une culture sont normalement marqués par une évolution progressive, spontanée et collective. Les productions musicales répondent aux besoins des unités et les tentatives de les modifier uniquement par des jeux de réglementations ne peuvent être réalisables sans déstabiliser l'équilibre communautaire. En effet, « la culture est une production humaine, directement dépendante des acteurs sociaux et de leurs interactions »¹¹. En ce sens, elle ne peut faire l'objet d'une autre forme de régulation que celle émanant du groupe lui-même. Seule l'action de ce dernier dans son ensemble peut alors mener à une mutation des pratiques culturelles, en dépit des volontés, de la part du haut commandement, de les contrôler au travers du TTA 107. En réponse aux demandes d'élargissement de ce répertoire de la part des personnels, une liste complémentaire de douze « chants de marche », dont sept sont rattachés à une arme ou une spécialité en particulier, et d'un « chant de bivouac », a été proposée, soit pratiquement le doublement du répertoire de marche, initialement constitué de quatorze pièces. Cet ajout peut laisser penser que c'est le manque de choix laissé par le TTA 107 qui a été pris en considération, mais aussi que les pièces présentées ne correspondaient pas complètement aux attentes des militaires. Le fait que plus de la moitié des « chants de marche » ajoutés ne soient pas communs à l'ensemble de l'Armée de Terre montre bien le besoin de particularisation du répertoire par les unités et l'inadéquation avec le carnet officiel. En outre, le non-changement du répertoire « de tradition » et l'ajout d'une seule pièce dédiée au bivouac indiquent que les revendications portaient principalement sur les « chants de marche ». Le général Delaunay précise que les pratiques vocales doivent se limiter strictement aux pièces officiellement approuvées et, qu'en conséquence, « seuls les chants du TTA 107 et de la liste complémentaire pourront être chantés dans l'armée de terre »¹². Consciente que le TTA 107 doit correspondre à la réalité des pratiques musicales, l'institution a procédé à plusieurs actualisations de ce recueil, dont cette circulaire est la première. Elle a conduit à une seconde édition du *Carnet de chants* TTA 107 en 1985¹³, censé être représentatif des pratiques de l'époque puisqu'il est noté dans l'avant-propos que « ce recueil [...] regroupe l'essentiel des chants réellement chantés dans l'armée française dans leur version autorisée »¹⁴. Cette nouvelle version présente plusieurs mutations, notamment dans sa facture puisque les transcriptions des airs sont supprimées et

¹¹ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, op. cit., p. 12.

¹² Lettre du 17 juin 1982, op. cit.

¹³ Document approuvé sous le n° 4159/DEF/EMAT/INS/FG/66 du 5 sept. 1985.

¹⁴ *Carnet de chants* TTA 107, op. cit.

seules les paroles sont notées. D'un outil possiblement prescriptif, le TTA 107 devient alors un outil seulement descriptif et mnémotechnique puisqu'il ne permet plus, à lui seul, l'apprentissage du répertoire. Les raisons de cette suppression des partitions ne sont pas explicitées par les différents documents. Toutefois, elle montre une remise en question de la pertinence de la notation musicale pour la transmission du répertoire et reconnaît l'importante place de l'oralité dans l'acquisition des chants transmis de chefs à subordonnés ou d'anciens à nouveaux. Ainsi, le militaire ne peut les apprendre en toute autonomie et est contraint de se mettre en relation avec ceux les connaissant. Ce processus l'oblige alors à une collaboration avec les autres membres de son unité et fait appel, de fait, aux processus de solidarité au sein de l'unité. En ce sens, le chant favorise la cohésion des engagés par son interprétation collégiale, mais aussi par son apprentissage qui les met obligatoirement en état de dépendance. Malgré le recours à l'écrit, en ce qui concerne les textes, ce mode de diffusion pour enseigner, en même temps que la pièce, les conditions nécessaires à cette performance, l'histoire qu'elle véhicule et les conditions dans lesquelles elle a été créée. Ce mode de transmission permet alors le maintien de règles et de normes implicites et contribue à en préserver la valeur culturelle, voire rituelle. Contrairement à la version de 1980, l'Hymne national est, dans la seconde édition, séparé des autres airs patriotiques ce qui lui confère une valeur particulière. Ainsi, les valeurs de la France priment sur toutes les autres et imposent le dévouement patriotique inhérent à l'engagement militaire. L'Hymne est abordé de telle manière qu'il constitue une représentation symbolique de l'identité du pays, mais aussi d'une idéologie politique fondée sur un pouvoir démocratique mettant en avant un certain nombre de droits et de devoirs des citoyens. *La Marseillaise*¹⁵ représente, pour le militaire, la nation qu'il s'est engagé à défendre. Ainsi, on retrouve non plus quatre, mais cinq rubriques, bien que l'une d'elles ne comporte qu'une seule pièce : « Hymne national », « chants patriotiques », « chants de traditions », « chants de marche » et « chants de bivouac ». L'organisation des « chants de marche » est plus structurée que dans la précédente édition. Au premier abord, l'ordre des pièces paraît alphabétique mais un regard plus attentif montre que le classement n'est pas strict¹⁶. Par contre, les autres rubriques ne semblent pas faire l'objet d'une organisation particulière et les chants sont présentés dans un ordre aléatoire.

En outre, le nombre de pièces est porté à quatre-vingt-quatre. Contenant quatorze

¹⁵ Cf. *infra* Chapitre 9 pour une analyse plus poussée de cette pièce.

¹⁶ Si l'on considère que le classement est alphabétique, il y a un mauvais positionnement du chant *Contre les Viets*, situé entre *Loin de chez nous* et *Marchons sans trêve* alors qu'il devrait prendre place après *Bercheny*. Enfin, *Le gai luron des Flandres* est inséré en dernière position alors qu'il devrait être inscrit entre *L'Edelweiss* et *Les commandos*.

« chants de marche » en 1980, il en regroupe vingt-huit en 1982 et s'élargit à quarante pièces en 1985. Dans cette seconde édition du TTA 107, le nombre de titre proposés est également revu à la hausse dans les autres rubriques avec un ajout de cinq « chants de tradition » et de six « chants de bivouacs » en plus de celui intégré par le général Delaunay en 1982. Cet élargissement du répertoire officiel offre aux militaires un éventail plus large de chants et permet de limiter les déviations. Néanmoins, en étant dédié à l'ensemble de l'Armée de Terre, ce recueil ne tient presque pas compte des spécificités d'armes et de spécialités en matière de pratiques vocales puisqu'il recense très peu de pièces dédiées aux sous-ensembles. En réponse à cette absence de représentation de l'ensemble des unités, les régiments ont procédé à l'édition de carnets de chants qui leurs sont propres, comme le 6^e RPIMa¹⁷, dont le recueil a été élaboré en 1985. Sur les vingt-quatre titres qu'il propose, seulement dix sont inscrits au TTA 107 publié la même année. Ces pièces communes aux deux carnets sont essentiellement des « chants de marche » spécifiques aux parachutistes. Les quatorze chants non réglementaires sont propres aux traditions des Troupes de Marine et font partie du répertoire festif.

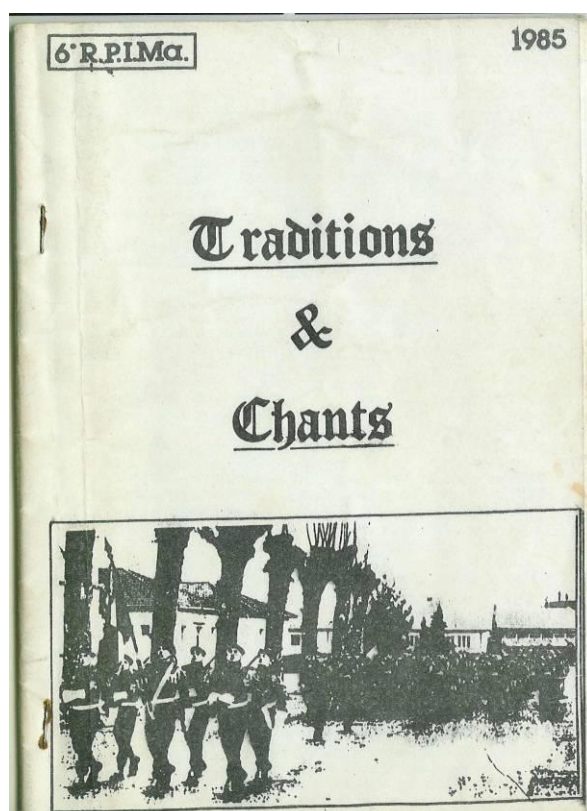


Illustration 33 : Couverture du *Carnet de chants* du 6^{ème} RPIMa.

¹⁷ Ce régiment a été dissout le 30 juin 1998, dans le cadre de la réorganisation de l'Armée de Terre liée à sa professionnalisation.

Bien que les « chants de bivouac » soient intégrés au *Carnet de chants* officiel, ils ont été choisis pour ne pas dépasser les limites de la bienséance. En ce sens, il n'est pas surprenant de ne pas y voir consignés les « chants de popote » et certains « chants de tradition » à caractère grivois comme le *Tambour miniature* ou *La Terre jaune*. L'exclusion d'un pan entier du répertoire dénote soit une absence d'analyse des fondements sociaux de leur présence et les limites de l'utilisation du recueil officiel en ce qu'il ne répond pas à l'ensemble des situations d'interprétation, soit, à l'inverse, la prise en considération que, pour être opérants, ces chants ne peuvent pas être règlementés. Toutefois, cette seconde hypothèse semble contrecarrée par ce qui est avancé dans son avant-propos, où il est annoncé comme offrant « aux cadres de contact un éventail de chants suffisamment vaste pour les différentes circonstances de la vie militaire »¹⁸. Par ailleurs, en ce qui concerne les « chants de tradition » qui ne sont pas obscènes, seuls quelques-uns sont transcrits, ce qui confirme une non-exhaustivité de cet ouvrage, mais surtout une non-prise en compte des cultures d'armes dans leur globalité. Il en est de même dans le répertoire des « chants de marche ». Alors que *Le combat de demain*, et les trois chants d'unités *Adieu du Bataillon de Choc*, *Sous les pins de la BA* et *Valse du Bataillon de Choc* en sont absents, ils sont présentés dans le *Carnet de chants* du 6^e RPIMa. Si ces créations ne sont pas intégrées, c'est peut-être aussi parce qu'elles font référence à la guerre d'Algérie, conflit nié à l'époque de l'édition du TTA 107. En outre, la grande proportion de pièces spécifiques à l'arme, et leur prédominance sur le répertoire commun montre une problématique importante du TTA 107. Il est présenté comme étant représentatif de l'ensemble de l'Armée de Terre mais il n'inclut pas les particularités culturelles de chaque spécialité ou, du moins, ne le fait que partiellement. Ainsi, il n'est pas une réponse satisfaisante à la nécessité, pour les unités, de se distinguer des autres en mettant l'accent sur les spécificités de leur culture, facteur déterminant dans leur construction identitaire. En effet, c'est par sa culture, par ses modes de penser et d'agir que se construit cette différenciation identitaire nécessaire à la cohésion de l'unité. En plus de s'unir par la collégialité d'interprétation régie par des règles particulières ayant pour but premier une forte puissance sonore, les membres d'une même entité militaire se distinguent des autres par l'originalité de leur chant.

Pour pallier ces manques dans le TTA 107, la possibilité d'interpréter d'autres pièces est à nouveau offerte aux unités mais dans le souci de prévenir les déviations dans les choix

¹⁸ *Ibid.*

des chants, la responsabilité des chefs de corps est engagée. En ce sens, il est précisé dans l'avant-propos que le TTA 107 « n'exclut pas pour autant l'interprétation d'autres chants, dont la pratique est laissée à l'appréciation des chefs de corps en particulier »¹⁹. Toutefois, la nature de ces « autres chants » n'est pas précisée et, à cette époque là, aucune note ne présente clairement les critères d'acceptabilité du répertoire qui peut ainsi regrouper toutes sortes de pièces dès lors qu'elles ne sont pas jugées inappropriées par le chef de corps. Cependant, la pratique vocale est le fruit de choix de la part des cadres de contact, en fonction des attentes qu'ils en ont et des besoins expressifs du groupe qui sont, le plus souvent, la revendication de certaines qualités opérationnelles ou le rapport à la mort. Quelques chefs de corps ne se sont pas préoccupés de ce qui pouvait être interprété et des dérives ont été observées dans l'interprétation de plusieurs pièces, celles-ci ayant un sens ou une origine contraires à l'image souhaitée par l'institution, comme ce fut le cas au lycée militaire d'Aix-en-Provence²⁰. Cette négligence, dans la mise en application du règlement, ayant entraîné des réactions publiques négatives, une nouvelle circulaire a été éditée en 1987 par le général Schmitt²¹. Elle précise, une nouvelle fois, que le TTA 107 « fournit un fonds d'ouvrages suffisamment vaste et varié pour répondre aux diverses circonstances de la vie militaire »²². Contrairement aux autres circulaires qui montraient une volonté de laisser une certaine liberté aux unités, en engageant uniquement la responsabilité de leur chef de corps, et ainsi, en faisant appel à une forme d'autocontrôle de la pratique vocale, cette lettre laisse entrevoir un durcissement du règlement avec l'exclusion de toute autre production vocale que celles prescrites. Mais dès le paragraphe suivant, la circulaire se contredit en affirmant que ce recueil n'est pas représentatif du répertoire militaire et rappelle la souplesse exprimée dans son avant-propos. Toutefois, une restriction lui est apportée avec une limitation de l'initiative laissée aux chefs de corps. Complètement libres de leurs choix, puisqu'ils en assument la responsabilité, ils se trouvent désormais réduits à puiser dans seulement deux types de fonds musicaux, le *Répertoire national des marches militaires*²³ et les pièces propres à « la tradition et à l'histoire de l'arme, du service ou du régiment »²⁴. Par ces mots, le général Schmitt proscriit toute production

¹⁹ *Ibid.*, Avant-propos.

²⁰ Lettre du général de Rochegonde au général Schmitt (CEMA) du 18 déc. 1986, référencée sous le n° 013181/CEAT/GA/CEM. Il est fait état, en introduction, de « l'affaire qui a mis en cause le lycée d'Aix-en-Provence » l'été précédent. Cf. Gilles Alfonsi, « L'armée face à la démocratie, entretien avec Bernard Richard », *Combat*, n° 42, déc. 2005-janv. 2006, p. 8-12, en ligne : <http://www.combatenligne.fr/article/?id=585>.

²¹ Lettre du 15 juin 1987, référencée sous le n° 02663/DEF/EMAT/INS/FG/65.

²² *Ibid.*

²³ Circulaire n° 42839/MA/CM/K fixant le répertoire national des marches militaires du 15 nov. 1961 et ses douze modificatifs (BOEM 122).

²⁴ Lettre du 15 juin 1987, *op. cit.*

nouvelle ou toute reprise d'un autre répertoire. Or, la fin des années 1980, comme les autres périodes, a vu naître de nouvelles créations, telles que *Ceux du Liban*. On voit alors qu'au-delà du répertoire, c'est bien dans l'acte de création et de production que le chant militaire trouve son efficacité pour les soldats. Cette circulaire n'a donc pas fondamentalement changé les attitudes ; l'usage l'emporte sur réglementation, dans la mesure où la pratique répond à des besoins allant au-delà de ses aspects réglementaires. L'activité vocale s'est ancrée peu à peu et elle est, aux yeux du groupe, comme une normalité et non comme l'application stricte d'une contrainte. La circulaire constitue une tentative de mettre un terme à cet état des choses, à savoir la mouvance du répertoire et son évolution, pour que l'institution puisse exercer une forme simple de contrôle des expressions musicales. L'armée a néanmoins su prendre en compte les spécificités identitaires de chaque arme ou spécialité en octroyant la possibilité d'interpréter des chants propres à leurs traditions. Cette ouverture garantit alors une plus grande liberté aux militaires. Ces derniers peuvent considérer comme « traditionnel »²⁵ l'ensemble des pièces qu'ils souhaitent interpréter et qui ne sont pas consignés dans le TTA 107. C'est ce qu'a fait le 1^{er} RIMa mais, là encore, la classification choisie laisse apparaître quelques énigmes. Le carnet regroupe au total trente-deux titres, répartis en deux rubriques. La première, intitulée « Chants Troupes de Marine », regroupe vingt-cinq pièces et la seconde « Chants toutes armes » en compte sept. Avant même d'analyser le contenu du recueil, ce déséquilibre montre la valorisation d'une culture propre à l'arme et fait croire que les prescriptions faites par le général Schmitt quant à la possibilité d'entonner des créations non-réglementaires, dès lors qu'ils s'inscrivent dans la tradition du groupe sont suivies. Les « Chants toutes armes » devraient, selon toute vraisemblance, faire écho au TTA 107. Or, ce n'est pas le cas puisque sur les sept titres proposés, seuls deux sont également présents dans le recueil officiel, *Loin de chez nous* et *Marsouin marche au combat*²⁶. En outre, ces deux pièces font référence aux spécificités des Troupes de Marine, l'une en évoquant le service en Afrique, l'autre avec l'utilisation du vocable « marsouin » dans trois couplets sur les quatre présentés. En ce sens, elles devraient, toutes les deux, être insérées dans la première rubrique. Les autres pièces, classées dans la seconde catégorie, sont, pour l'une d'entre elles, un chant revendicatif français, *La blanche hermine*, pour les autres, des airs issus du répertoire allemand et associés à des textes en français, *Le kyrie des gueux* sur l'air de *Wir zogen in das Feld*, *La petite piste* sur l'air de *Wie oft sind geschritten*, *J'avais un camarade* sur l'air de *Ich*

²⁵ « Traditionnel » étant entendu comme faisant référence « à la tradition et à l'histoire » de l'unité, pour reprendre l'expression du général Schmitt dans sa lettre du 15 juin 1987, *op. cit.*

²⁶ Il apparaît sous le titre *Dans la brume la rocaille* dans le *Carnet de chants* TTA 107, *op. cit.*, p. 48.

*hatte ein Kamaraden et Les oies sauvages*²⁷ sur l'air de *Wildgänse rauschen durch die Nacht*. Tous, sans exception, sont des « chants interdits »²⁸ car ils sont considérés comme « antirépublicains » ou comme « souvenir de l'occupation allemande ». L'intitulé de la rubrique les regroupant montre l'opposition existant entre les différentes instances militaires, en faisant ouvertement référence au TTA 107, compte tenu de l'expression « toutes armes ». Par ce biais, le régiment laisse entrevoir, au commandement supérieur, son désaccord avec les prescriptions faites en matière de pratiques chantées et son souhait de préserver son libre arbitre dans ses choix d'interprétation. Cet exemple permet également de rappeler que les publications de carnets de chants par les régiments n'ont pas un caractère officiel, elles sont destinées à un usage interne et ne subissent que les restrictions posées par le chef de corps.

Dans la première rubrique, six pièces sont communes au TTA 107 ; l'une est classée dans les « chants de tradition », une autre dans les « chants de marche » et les quatre dernières sont notées dans les « chants de bivouac ». Parmi elles, seulement quatre font directement référence aux Troupes de Marine²⁹, les deux autres, *Quand Madelon* et *Fanchon*, auraient donc dû être classées dans la deuxième rubrique puisqu'elles n'ont pas, dans leur contenu, de lien spécifique avec les Troupes de Marine. Cette rubrique est également constituée de cinq titres communs à l'ensemble de l'Armée de Terre, de nature grivoise. Les autres pièces sont toutes spécifiques à l'arme. Quatre sont destinées à être interprétées en ordre serré ou au garde-à-vous, dix sont festives, au contenu plus ou moins grivois. Le fait de les considérer comme étant propres aux Troupes de Marine permet, d'une certaine manière, de contourner les directives posées par la lettre du général Schmitt, quant à l'interprétation de pièces non-inscrites au TTA 107. Toutefois, elle va à l'encontre de la cinquième prescription faite en annexe, qui stipule de « faire prévaloir au bivouac ou en “popote”, une gaité de bon aloi où s'épanouisse un humour dynamique écartant la vulgarité pour conserver au chant sa vocation de catalyseur d'un tonique rayonnement »³⁰ qui montre que l'institution fait un lien entre le répertoire choisi et les effets qui sont attendus sur les militaires. Or, le choix des pièces étant tout autre, la résultante l'est également car ce sont des airs grivois et vulgaires qui sont choisis dans ce type de circonstances et, bien qu'ayant un effet positif sur la cohésion des militaires, il est difficile de concevoir que ces chants puissent contribuer au « rayonnement » de l'unité, puisque ce terme fait référence au rapport de l'institution avec la société civile, d'où la

²⁷ Cf. *infra* 1.2. pour l'analyse de la pièce.

²⁸ Expression devenue commune dans les rangs de l'arme et qui désigne un ensemble de pièces dont l'interprétation n'est pas souhaitée par le haut commandement.

²⁹ Ces pièces sont l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*, *Le Mousquetaire*, *Le Forban* et *Au trente-et-un du mois d'août*.

³⁰ Lettre du 15 juin 1987, *op. cit.*, annexes.

discrétion sur la continuation de ces pratiques. Là encore, c'est le souci de l'image de l'armée qui est prise en considération et aucun questionnement, quant à la fonction même des animations musicales de popote, justifiant fondamentalement leur interprétation, n'est posé.

Malgré ces restrictions, le paragraphe final de la lettre manifeste un attachement aux pratiques vocales « pour stimuler la cohésion, l'allant, et l'esprit de corps »³¹. Dans ces prescriptions, l'institution affiche sa volonté de détourner, et surtout de contrôler une pratique spontanée. Le durcissement de ton, vis-à-vis des tolérances sur ce sujet est également exprimé dans une note accompagnant la diffusion de cette lettre au sein de la troisième Région Militaire qui laisse entrevoir une certaine intransigeance en cas de son non-respect puisqu'il est prescrit « de sanctionner tout manquement avec la plus grande sévérité »³².

En définitive, tout en incitant aux activités vocales, l'institution tente de poser une forme de contrôle de l'ensemble de ces pratiques, dans le souci de maîtriser son image publique, sans tenir compte de leurs fondements et sans considérer son organisation comme une multiplicité de sous-groupes ayant chacun développé des particularités dans leur rapport au chant. Ainsi, alors qu'elle accorde à ce dernier des effets positifs sur les unités, notamment par la cohésion qu'il génère, le fait de vouloir le contrôler contribue à en perdre ces bienfaits car les notions de choix, de création, de spontanéité de la pratique, essentiels à son efficacité, ne sont plus présents.

1.2. De la tolérance à l'interdiction

Le TTA 107 et les diverses lettres qui le complètent témoignent d'une grande ambiguïté sur ce qu'il convient, ou non, de chanter au sein de l'institution. L'annexe de la lettre du 15 juin 1987 du général Schmitt³³ met un terme aux tolérances antérieures qui se traduisaient par un répertoire de référence dans lequel il était possible d'intégrer d'autres titres, sans aucune précision sur leur nature. Ainsi, malgré des textes réglementaires, les militaires pouvaient finalement interpréter tout ce qu'ils souhaitaient. Pour la première fois, un document donne des éléments très précis de réglementation quant aux possibilités de puiser dans d'autres répertoires que le carnet officiel et apporte, en conséquence, de réelles restrictions à la pratique vocale des militaires.

Ces restrictions concernent tout d'abord le choix des chants qui ne doivent pas avoir un caractère « antirépublicain » ni faire « référence à l'occupation » tels que ceux adaptés du

³¹ *Ibid.*

³² Lettre du général d'Armée Servranckx, du 25 juil. 1987, référencée sous le n° 002581/3°RM/EM/INS/A.

³³ Lettre du 15 juin 1987, *op. cit.*

répertoire germanique. Or, il y a une contradiction entre les écrits puisque certaines pièces d'origine allemande sont intégrées au TTA 107, comme *Loin de chez nous* ou l'*Edelweiss*. Parmi ces « chants interdits », *Les oies sauvages* est l'un des plus sulfureux car, malgré son origine bien connue, il est très régulièrement entonné. Traduction de *Wildgänse rauschen durch die Nacht*, adaptation d'un poème de Walter Flex³⁴, sur un air de Robert Götz, il est proscrit car considéré comme « souvenir de l'occupation allemande »³⁵. Il était associé à la fois à la Wehrmacht et à la Waffen-SS et a été repris par le mouvement des Jeunesses Hitlériennes pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette création sans refrain est constituée de quatre couplets de quatre vers, dont les deux derniers sont répétés. Son texte est d'une facture plutôt savante, avec un système de rimes croisées strictement respecté pendant tout le poème et par l'usage de métaphores autour de son titre, *Les oies sauvages*. Cette expression est diversement interprétée par les militaires qui se l'approprient pour qu'elle réponde à la réalité de leur unité d'appartenance. C'est pour les parachutistes que cette formule est la plus significative. En effet, l'oie sauvage, « lors de ses migrations, vole en groupe et quand elle est à terre, à l'instar des formations militaires en opération, elle place des guetteurs qui veillent au repos de leurs congénères en prévenant toute agression et même en se sacrifiant pour permettre l'envol du groupe »³⁶. Cette référence à l'organisation sociale des oies constitue un mythe ancien. Dans l'histoire romaine, grâce à leurs cris, elles auraient alerté les Romains d'une attaque nocturne des Gaulois menés par Brennus en 390 avant Jésus-Christ, lors du siège de Rome. En outre, le vol migratoire des oies symbolise le vol des parachutistes. L'aspect nomade de l'oie, pour les unités qui ne sont pas aéroportées, peut être interprété comme une métaphore de leurs multiples déplacements. La couleur grise renvoie alors à celle des avions de transport de troupes. Néanmoins, cette même teinte était attribuée aux uniformes de l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale et c'est en cela, peut-être, que le texte du chant pose problème.

Dès le premier couplet, la notion de mobilité induite par la référence à l'oie sauvage, est présente et répond à une préoccupation majeure des militaires des Troupes de Marine :

³⁴ Poème publié dans son recueil *Der Wander Zwischen Beiden Welten : Ein Kriegserlebnis*, Beck, 1^e édition, Orion-Heimreiter-Verlag, Heusenstamm, 1978 (postface de Martin Flex).

³⁵ Lettre du 15 juin 1987, *op. cit.*

³⁶ *Carnet de chants* du RICM, p. 130. Ce carnet n'est pas le carnet de chants usuel au sein du RICM, c'est un vaste recueil de 273 pages conservé par l'officier tradition du régiment, c'est-à-dire la personne garante de la bonne mise en œuvre des pratiques traditionnelles au sein du régiment. Le carnet usuel en vigueur au RICM depuis 2000 est intitulé *Chants du Marsouin*, et ne comporte que 69 pages. Il ne regroupe pas le répertoire intimiste qui est consigné dans un autre livret appelé *Chants de popote*, constitué de 43 pages.



Elle se retrouve notamment dans l'expression « par le monde » où elle est mise en lien avec la notion de danger, montrant ainsi que la mort peut surgir de n'importe où puisqu'elle « nous guette », elle peut s'abattre à tout moment. Cette composante est associée à la notion de risque. Ce texte, mis en évidence par sa répétition, constitue donc une réponse aux inquiétudes des Troupes de Marine. D'un point de vue mélodique, l'air est caractérisé par une grande simplicité. Il s'inscrit dans un ambitus de septième et est marqué par une ligne mélodique presque exclusivement en arpèges. Dénué de silences entre les différentes incises, l'air présente un rythme de déclamation irrégulier mais lent, en noires pointées croches, sauf dans la troisième incise où règne une plus grande régularité avec davantage de noires qui accentuent le texte consacré à la mise en garde contre la mort. L'air procure une grande solennité par ses notes répétées, sa rythmique lente et son assise historique importante. Associé à une voix grave et une collégialité d'interprétation, il est porteur d'une forte émotion, cette dernière étant un facteur déterminant dans l'affection qui est conféré à ce chant. Par ailleurs, l'émotion créée est génératrice de cohésion.

L'ambiguïté du second et du troisième couplets permet d'induire à la fois l'identité des parachutistes et celle de l'ensemble des unités des Troupes de Marine :

Au bout de la nuit qui descend,
 Voyage, grise escadre,
 L'orage gronde et l'on entend
 La rumeur des batailles. | *bis*

Le vocable « escadre », dans la deuxième strophe a également un double sens. Pour les parachutistes, il désigne un groupement aérien. Ce mot représente aussi un ensemble de navires, faisant penser à la marine à voile à laquelle l'histoire de l'arme est liée. C'est le sens qu'adoptent les unités non-aéroportées.

Dans la troisième strophe, cette double appropriation est possible avec, à nouveau, un

écho à la fois aux déplacements aériens et à la navigation :

En avant, vole grise armée,
Et cingle aux mers lointaines,
Tu reviendras vers nous, qui sait, |
Où le destin nous mène. | *bis*

Dans la seconde partie du deuxième couplet, l'évocation de la « bataille » est en rapport avec l'aspect opérationnel des chanteurs. Dans les deux derniers vers de la troisième strophe, elle passe par une référence implicite à la mort, en lien avec la notion de « destin ».

Ce rapport à la mort est réitéré dans le dernier couplet où une appropriation des notions, induites par les couplets précédents, est faite. On retrouve le procédé de suivi d'un exemple, généralement associé aux Anciens dans les autres chants. Ici, cette conduite est plus métaphorique puisque c'est le modèle de ces « oies sauvages » qui est suivi :

Comme toi, toujours nous allons
Grise armée dans la guerre,
Murmure-nous si nous tombons |
La dernière prière. | *bis*

Les oies peuvent être apparentées à une autre unité élémentaire faisant partie du régiment, bien que l'expression « grise armée » ait indéniablement une connotation germanique. Enfin, comme dans les autres strophes, les deux derniers vers font état du risque de mourir au combat. Ce dernier se traduit par l'appel au divin avec « La dernière prière ». En conséquence, le contenu textuel de cette pièce ne se rapporte pas directement à l'occupation allemande. Il est constitué d'un message « du groupe pour le groupe » car il traite principalement la thématique de l'engagement ultime, loin de chez soi, en dépit de la référence à la couleur grise, qui peut néanmoins être interprétée comme une métaphore à l'indispensable discrétion des militaires en opération. Le contexte de diffusion du chant pendant la Seconde Guerre mondiale ne semble pas être une grande préoccupation des engagés. L'analyse des « chants de marche » dans le quatrième chapitre a montré que le traitement de la thématique de la mort au combat répond aux inquiétudes des soldats des Troupes de Marine. En ce sens, *Les oies sauvages* correspond aux besoins d'expression des marsouins et motive, en partie, l'affection pour ce chant, malgré son interdiction, sans pour

autant en être l'unique cause. En effet, les militaires cherchent, dans ce type de répertoire non-associé à une unité en particulier, donc sans ancrage généalogique, un outil pour unir et encourager la troupe, pour que chacun se sente membre de l'unité et ne se considère plus dans son individualité. En plus de passer par un mode d'expression ritualisé, les vecteurs de ces deux objectifs sont à la fois d'ordre textuel, avec un message orienté sur les valeurs militaires, comme moyen d'afficher sa détermination opérationnelle au monde extérieur et une facture mélodique particulière, dont l'esthétique va être jugée comme étant « belle », ou non. Les airs marqués par un rythme lent et par une ligne mélodique présentant des notes répétées ou des tensions provoquées par des altérations accidentelles ou des marches mélodiques semblent être les plus appréciés. Associés au mode d'interprétation des militaires, ces éléments musicaux caractérisent les airs les plus en vogue et desquels il est dit qu'ils font passer le plus de gravité et d'émotion. C'est probablement pour ces raisons, et non pour adhérer à une idéologie contestable, ou pour rappeler le souvenir de l'occupation allemande, que cette pièce a été intégrée au répertoire militaire français, par l'intermédiaire de la Légion Étrangère, probablement après la Seconde Guerre mondiale³⁷. Les engagés interrogés estiment que la portée de ce texte et son esthétique musicale propice au recentrage du groupe sur lui-même l'emportent sur son contexte initial d'interprétation et sur son origine : « Nous, on aime bien ce chant, il est beau, il est solennel, le texte rappelle bien pourquoi on s'est engagé. Moi au début je ne savais pas que c'était un chant allemand. C'était notre "chant section" quand j'étais en "formation spé" et j'ai tout de suite bien accroché quand on l'a appris. »³⁸ Les raisons évoquées par cette engagée sont sans doute celles qui ont motivé l'inscription de cette pièce dans de nombreux recueils, en dépit de l'interdiction explicite dont il fait l'objet. La situation autour des autres « chants interdits » est sensiblement la même. Ces derniers ont été spontanément intégrés au répertoire mais ils n'ont pas été reconnus comme tels. Encore aujourd'hui, l'institution a du mal à admettre que les pièces les plus populaires sont issues du répertoire allemand, non pas en vertu de cette origine, mais bien parce qu'elles répondent au besoin de faire référence à des valeurs d'engagement total et inconditionnel, fondatrices d'une identité collective opérationnelle exprimée par les militaires. Les textes et les structures mélodiques et rythmiques leur offrent une réponse positive à cette nécessité sociale en laissant apparaître une ligne de conduite et une idéologie qui correspondent aux attentes des unités

³⁷ Comme pour la plupart des chants, la date à laquelle il a été intégré au répertoire français est difficile à déterminer. Le carnet de *Chants des Troupes de Marine* indique les années 1960 alors que le *Carnet de chants* du RICM date son insertion dans le répertoire aux années 1950. Il a été enregistré à l'EMIA par la promotion Zirnheld en 1965, enregistrement le plus ancien retrouvé à ce jour, mais cela ne signifie pas, pour autant, qu'il n'ait pas été chanté avant cette date.

³⁸ Témoignage d'une féminine au grade de caporal, 3^e escadron du RICM, Poitiers.

opérationnelles. Ainsi, l'institution porte un regard sur l'histoire incompatible avec la tradition du chant militaire qui puise inévitablement dans les répertoires qui environnent les unités pour répondre à leur besoin de cohésion sociale autour de valeurs fortes. Néanmoins, une certaine tolérance vis-à-vis de l'énonciation de ces pièces se dessine notamment avec l'autorisation de leur publication dans le carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*³⁹, rédigé par des personnels de l'EMSOME⁴⁰, maison mère de l'arme, présenté parmi les articles de tradition vendus sur son site Internet officiel⁴¹.

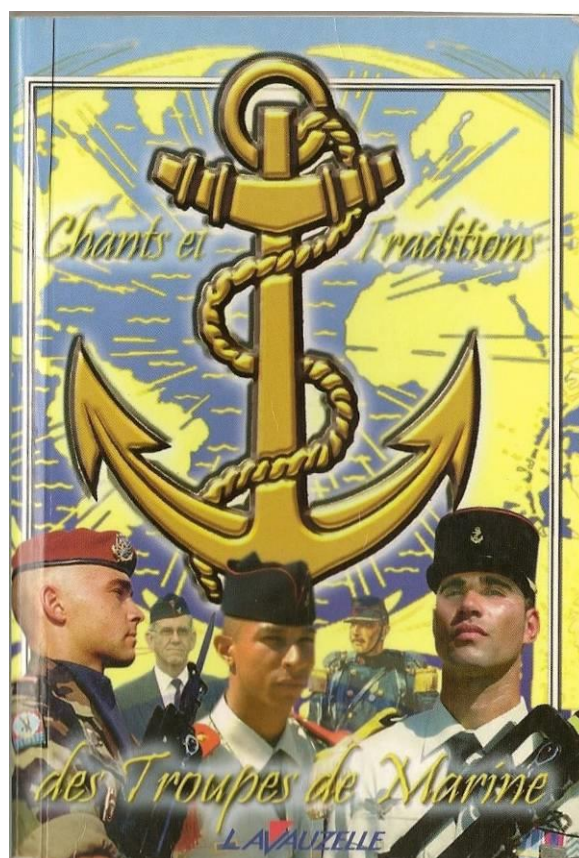


Illustration 34 : Couverture du carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*.

Cet état de fait reflète une relative acceptation, plus ou moins assumée, de ce que lui impose l'oralité de cette pratique, elle-même étant motivée par l'efficacité de ces performances sur la cohésion des unités, sans pour autant que les interdictions posées dans les circulaires précédentes ne soient levées. En ce sens, même s'il prend appui sur ce type d'ouvrages, le groupe demeure en dehors du cadre réglementaire s'il choisit d'interpréter l'une de ces pièces et prend donc le risque d'une éventuelle sanction. C'est pour éviter une

³⁹ *Chants et traditions des Troupes de Marine*, op. cit., p. 104.

⁴⁰ École Militaire de Spécialisation de l'Outre-Mer et de l'Étranger.

⁴¹ <http://www.troupesdemarine-ancredor.org/Traditions/50tradition-direct.htm>.

possible assimilation de l'interprétation de ces chants avec un acte d'approbation de l'invasion allemande de la France que l'institution les a proscrits, mesure compréhensible dans le contexte de l'époque.

Outre l'origine et la teneur du répertoire, la circulaire du général Schmitt rappelle également « la bonne manière de chanter en bannissant travers et fantaisies »⁴² tels que la vulgarité, y compris en popote et bivouacs, l'usage d'une langue étrangère, les formules non linguistiques et les sifflets. Pour cela, elle s'appuie sur le « carnet des chants de Marches et chants de la Légion Étrangère »⁴³. Ce recueil stipule, dans son introduction, que « les “oh”, les “Aï”, les “Aïli – Aïlo”, les sifflets et autres borborygmes de liaison »⁴⁴ sont proscrits. Or, certains titres inscrits au TTA 107 font entendre de tels éléments sonores comme *Au terrain*, écrit sur l'air allemand *Auf Kreta FallschirmJägerLied*, et dont il existe une autre version intitulée *En Afrique* qui présente le même air mais un texte et une organisation différents. La version *En Afrique* est constituée de trois entités mélodiques, organisées comme suit : A1 B1 C1 C2 C1 C3 C1. Du point de vue du texte, C2 est formé par les syllabes « Haï di haï do » et « La la la » :



C3 est entièrement sifflé sur le même air et, compte tenu de la technique vocale utilisée, se situe en dehors de la réglementation institutionnelle.

On retrouve ces trois mêmes éléments mélodiques, A, B, C, dans la version *Au terrain* mais dans une organisation différente. Les deux premiers sont énoncés deux fois, avec des textes distincts tandis que le troisième l'est quatre fois en portant seulement trois ensembles textuels, selon le schéma suivant : A2 B2 C2' C4 A3 B3 C5 C2'. La dernière strophe n'est pas inscrit dans la version donnée par le TTA 107 mais elle apparaît sur les enregistrements collectés et dans les carnets des unités, notamment dans *Chants et traditions des Troupes de*

⁴² Thomas-Just Jolivet, *Le TTA 107, carnet de chants de l'armée de terre, approche analytique et pratique*, op. cit., p. 24.

⁴³ Lettre du 15 juin 1987, op. cit.

⁴⁴ Ibid.

*Marine*⁴⁵. Seul le texte diffère légèrement par rapport à C2 :



Cette strophe, entièrement constituée de « tralalas syllabés »⁴⁶, rejoint l'esthétique de C2 dans *En Afrique* mais présente quelques variations du point de vue textuel, d'où leur repérage distinct (C2-C2') dans le schéma formel. Il est précisé, dans la circulaire du général Schmitt, que l'interprétation d'« autres borborygmes de liaison » est également proscrite. Cela signifie-t-il qu'une strophe entièrement constituée de paroles non linguistiques telle que celles-ci, soit permise ? C'est peu probable, d'autant plus que la formule « Haï di haï do » est très proche des Haïli, Haïlo, donnés en exemple de ce qu'il ne faut pas faire. Dans la mesure où ce couplet n'est pas inscrit au TTA 107, antérieur à la circulaire du général Schmitt, il est à supposer qu'il a été intentionnellement supprimé pour répondre aux attentes de l'institution, même si cette restriction n'était pas explicitée dans les textes réglementaires. Toutefois, on y trouve les mêmes formules dans le texte de B1 et B2, cette dernière étant transcrite sans modification dans le *Carnet de chants* officiel :



⁴⁵ *Chants et traditions des Troupes de Marine*, op. cit., p. 118.

⁴⁶ Expression empruntée à Benoît de Cornulier, « Les tralalas ou "syllabes non significatives" illustrés par des chansons vendéennes », in Jean-Pierre Bertrand, André-Marie Despringre (dirs.), *Chansons en mémoire, mémoire en chansons, Actes du colloque hommage à Jérôme Bujeaud*, op. cit., p. 211.

Contrairement à la strophe précédente, la partition ne montre aucune ambiguïté quant au décalage entre le fait que le TTA 107 est le seul recueil faisant référence au sein de l'Armée de Terre et la réglementation postérieure à son édition puisque cette formule est bien « un borborygme de liaison » et, qu'en conséquence, il est interdit. En effet, la formule se poursuit sur l'arpège du degré principal (La dans la transcription faite), initié au début du vers. « Ami » est énoncé sur le degré de référence, synonyme de repos et qui ne va pas avec le texte « bondir » énoncé juste après (ligne 2 de la partition). Ainsi, le « borborygme de liaison » qui suit donne une impression de mouvement, il illustre le bond car il permet d'atteindre la borne supérieure de l'ambitus. En ce sens, la formule est un soutien au texte et contribue à sa mémorisation. Elle a une utilité certaine dans l'équilibre du chant et constitue un moyen efficace de préserver l'élan mélodique de l'air. Ces formules font penser aux « tralalas syllabés »⁴⁷, dont parle Benoît de Cornulier à propos de la chanson traditionnelle française. En effet, ce sont des syllabes dénuées de sens linguistique qui viennent ponctuer la pièce en divers moments. Toutefois, Benoît de Cornulier met en avant leur périodicité dans la chanson traditionnelle qui lui permet de les considérer comme des refrains. Ici, ce n'est ce qui arrive car elles forment, tout d'abord, une strophe entière et s'apparentent, dans les autres strophes, à des formules ornementales visant à supprimer les silences entre les formules textuelles, sans que leur place soit la même d'un couplet à l'autre, allant même jusqu'à être absentes dans certains d'entre eux. Bien que ne pouvant pas être associées à la fonction de refrain, ces formules apportent donc à la performance une importante dynamique.

On pourrait penser que ces formules sont des réminiscences de la version originale allemande. Or, ce n'est pas le cas. En effet, dans *Auf Kreta FallschirmJägerLied*, seules les phrases A et B sont présentes, avec une répétition de B, structurant ainsi une création sans refrain de huit couplets de quatre vers. Il s'organise mélodiquement autour de l'alternance de deux formules distincts, A et B : A1-B2 B2-A3-B4 B4-A5-B6 B6-A7-B8 B8, sur lesquels le texte ne présente pas de formules de liaisons. On voit, au travers de cet exemple, une incohérence entre la réglementation et les éléments publiés dans le *Carnet de chants* officiel, rendant alors le respect des prescriptions plus difficile encore, d'autant plus lorsqu'elles touchent des éléments mélodiques et textuels qui influencent l'efficacité cohésive des pratiques vocales. L'opacité réglementaire qui en résulte donne du crédit aux pratiques réelles normalement proscrites. Elle conforte les militaires dans l'idée qu'ils peuvent entonner ce qu'ils souhaitent puisque les textes réglementaires se contredisent mais aussi parce que

⁴⁷ *Ibid.*

beaucoup ne savent pas que le chant fait l'objet d'une réglementation ou parce qu'ils ne la jugent pas appropriée. Dans ce dernier cas, ils pensent que le bénéfice apporté par la performance musicale est plus important que le risque encouru. Malgré tous ces éléments non-conformes, ces deux pièces montrent l'une des alternatives émises par l'avant-propos du TTA 107 : la possibilité d'adapter les paroles aux attentes de l'unité. En effet, *Au terrain* a une empreinte parachutiste importante, avec l'usage de mots tels que « stick », « largués », « claquent les pépins » et il ne convient qu'aux troupes aéroportées. Une version orientée vers un aspect opérationnel plus vaste vient alors élargir le champ de diffusion de cet air avec, dans *En Afrique*, un texte porté sur les activités outre-mer, et plus particulièrement africaines. Bien que le *Carnet de chants* officiel incite à ces adaptations, il est peu probable que l'institution en soit l'instigatrice, dans le sens où la variation des paroles, dans le but de les rendre significatives, est une composante de nombre de répertoires de transmission orale et une pratique bien plus ancienne que cette réglementation. Ainsi, le texte officiel ne fait probablement que valider un principe déjà existant.

En définitive, tous ces éléments montrent des incohérences entre les différents textes réglementaires proposés entre 1979 et 1987, qui illustrent une méconnaissance, à la fois du répertoire et de ses fonctionnalités. Selon le témoignage du capitaine Marc Bodonyi⁴⁸, cette vague de réformes restrictives était motivée par une volonté d'apaisement dans les relations de l'institution avec les mouvements antimilitaristes et les médias : « les médias et l'armée [étaient] en froid »⁴⁹. Elle souhaite alors éviter toute pratique pouvant entraîner une critique journalistique. Dans cette préoccupation d'une valorisation de l'armée auprès de la société civile, le recours à un répertoire d'origine allemande est jugé dévalorisant, en tout cas inapproprié car une assimilation avec la pensée nazie peut être faite. Néanmoins, dans les rangs des militaires, les soldats allemands sont associés à une image opérationnelle positive, sans considération des idéologies politiques les ayant gouvernées. Dans la mesure où l'armée allemande est considérée comme très professionnelle militairement, s'approprier son répertoire, c'est s'approprier cette image et tendre vers cette compétence. C'est aussi appliquer certaines méthodes, telles que le développement de l'esprit de corps par le chant en ordre serré, pour améliorer sa performance militaire. Ainsi, malgré le problème de communication externe que posent ces emprunts, ils font l'objet d'une grande affection de la part des engagés en ce qu'ils permettent au groupe de consolider son identité guerrière fondée

⁴⁸ Cf. Thomas-Just Jolivet, *Le TTA 107, carnet de chants de l'armée de terre, approche analytique et pratique*, op. cit.

⁴⁹ Témoignage de Marc Bodonyi recueilli par Thomas-Just Jolivet, transcrit dans *Le TTA 107, carnet de chants de l'armée de terre, approche analytique et pratique*, op. cit., p. 151.

sur la performance et la cohésion. C'est pour apaiser les tensions et afficher une volonté institutionnelle d'empêcher tout débordement idéologique que l'armée semble avoir élaboré ce recueil officiel et ces directives. Elle a ensuite limité la pratique uniquement à son contenu pour qu'il ne lui soit pas « reproché, dans la presse, qu'il y ait telle ou telle dérive »⁵⁰. Enfin, l'interviewé confirme que tout ceci a « été très mal perçu »⁵¹ et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles ces circulaires n'ont pas été appliquées. Elles ont permis d'asseoir une action institutionnelle sanctionnant ces attitudes déviantes mais elles ont, dans le même temps, nui à l'équilibre rituel des militaires et au sens qui était donné à ces emprunts en termes de compétences opérationnelles.

Face à la non-utilisation du TTA 107, une dernière réforme des textes réglementaires sur les pratiques vocales est initiée par le général d'Armée Forray en 1989⁵². Elle pointe la désuétude, les nombreuses inspirations étrangères du répertoire et souhaite l'élaboration d'une réflexion importante sur le texte officiel. Une analyse des précédentes réformes est brièvement exposée et il est reconnu, dans celle-ci, qu'il y avait eu, dès la lettre du général Delaunay de 1982⁵³, une volonté de « figer » le répertoire, contrairement aux affirmations faites dans les circulaires précédentes et dans la nouvelle édition du TTA 107. En effet, l'avant-propos du recueil officiel encourage les unités à créer de « nouveaux [chants], en fonction de leurs caractéristiques et des missions qui leurs sont confiées »⁵⁴. L'objectif réel de la mise en place de cette commission était de renouveler le répertoire en suscitant des « créations originales »⁵⁵, afin de se détacher de l'influence allemande concernant la pratique vocale. Ainsi, cette nouvelle réforme ignore à nouveau la valeur sociale, identitaire et utilitaire du répertoire peu à peu mis en place. Elle ne se préoccupe pas non plus des conditions propices à la création de nouvelles pièces, le plus souvent liées aux expériences guerrières difficiles des unités. Pour ces nouvelles compositions, il est fait état d'une volonté de les référencer auprès de la SACEM (Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Musique). Toutefois, cette réforme n'a jamais abouti et cette démarche n'a jamais été faite. Le non-référencement de ces pièces, encore aujourd'hui, montre également l'aspect traditionnel des pratiques vocales au sein des unités où les auteurs sont très vite oubliés au profit de leur unité d'appartenance, elle-même parfois mise de côté comme cela a été démontré dans

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cette volonté est transcrite dans la lettre du 23 mars 1989, référencée sous le n° 01137/DEF/EMAT/INS/FG/68.

⁵³ Cette lettre du 17 juin 1982, *op. cit.*, précise que « seuls les chants du TTA 107 et de la liste complémentaire pourront être chantés dans l'armée de terre ».

⁵⁴ *Carnet de chants TTA 107, op. cit.*

⁵⁵ Lettre du 23 mars 1989, *op. cit.*

l'analyse de *Ceux du Liban*.

Le projet de réforme soulève aussi la question des « chants de popote » dont la présence dans un carnet officiel est refusée sous le prétexte qu'ils sont associées au divertissement et qu'ils ne font pas partie intégrante des activités de service. Or, il a été démontré dans les chapitres précédents que ces répertoires prennent place dans des situations festives, et lors d'activités considérées comme étant « de service » dans la mesure où elles font l'objet d'une note de service et d'une obligation de participation, dans des conditions particulière, avec des prescriptions telles que la tenue vestimentaire, même si ce ne sont pas des représentations. Selon cette considération, cette rubrique devrait être intégrée au répertoire officiel. Toutefois, son contenu pose problème, compte tenu des grivoiseries mises en scène, ces dernières ne correspondant pas à l'image souhaitée par l'institution. En même temps, ce répertoire de popote n'a pas vocation à être dévoilé publiquement puisque ses fonctions sociales sont purement internes aux entités militaires. Ces pièces font partie de l'intimité des soldats et leur existence officielle pourrait nuire à leur fonctionnalité. C'est aussi parce qu'il est interdit et transgressif, que ce répertoire a un intérêt dans la constitution des solidarités et des hiérarchies de l'unité. En ce sens, sa publication pourrait être néfaste au groupe.

C'est le même questionnement concernant les « chants de bivouacs » qui, contrairement aux « chants de popote », sont toujours intégrés au carnet officiel.

« Les avis divergent quant au maintien ou non des chants de bivouac dans le recueil ; on s'accorde d'un côté à reconnaître que ce qui concerne une activité de détente ne devrait pas faire l'objet d'un règlement (TTA). D'un autre côté, un recueil de chants de bivouac pourrait faciliter la transmission d'un patrimoine varié et contribuer à maintenir la richesse des soirées de bivouac. »⁵⁶

Finalement, la commission a choisi de faire un carnet de « chants de marche et de tradition »⁵⁷, excluant ainsi les pièces relatives au bivouac et mettant fin au débat énoncé dans le paragraphe précédent.

Partant d'un projet ambitieux, les propositions qui ressortent de la réunion suivante⁵⁸ sont limitées. À propos des « chants de marche », il est suggéré d'ajouter quatre pièces, un

⁵⁶ Procès-verbal de la réunion du groupe de travail sur l'actualisation du TTA 107 du 11 mai 1989, établi le 23 mai 1989, note express référencée 25035-23 mai 89/DEF/EMAT/INS/FG/68, annexe n° 2, p. 2.

⁵⁷ *Ibid.*, Conclusion de l'annexe n° 2, p. 2.

⁵⁸ Compte rendu de la réunion du mercredi 27 sept. 1989, référencé n° 04282, 14 nov. 89/0/DEF/EMAT/INS/FG/68, p. 2.

chant commun, *Les deux compagnons*, un chant de l'arme du matériel, *La Marche du matériel*, et deux titres propres aux Troupes de Marine, *La Coloniale* et *Quand Jésus-Christ créa la Coloniale*, ce dernier n'étant pas interprété en situation de marche en ordre serré et présentant une vision grivoise de la condition du marsouin, peu compatible avec la représentation publique. Dans cette même rubrique, le retrait de quatre titres est proposé. Deux ne semblent plus être interprétées, *Fier soldat* et *Vive l'Infanterie* et les deux autres sont propres aux parachutistes : *Chant de la Compagnie portée*, *Marchons sans trêve*. Pour les « chants de tradition », le projet est un peu plus conséquent avec la volonté d'ajouter quatorze pièces à l'actuelle liste, dont la plupart sont issues des Troupes de Marine. Les autres sont des « chants de marche » spécifiques à certaines unités. Ces propositions reflètent le manque de connaissance du répertoire, mais aussi des réglementations antérieures, et non abrogées, de la part des commanditaires. Par ailleurs, les propositions faites n'apportent pas de solution aux problèmes de visibilité et de classification pointés dans le TTA 107. Tout ceci montre que, malgré son écriture, le répertoire militaire évolue au fil du temps et que l'institution souhaite s'y adapter. Toutefois, le non-aboutissement de ce projet fait que le recueil officiel est encore aujourd'hui la version TTA 107 de 1985, dont l'adéquation avec la pratique actuelle du chant militaire est toute limitée.

Aussi, cette réglementation peut être considérée comme étant un cadre juridique permettant à l'institution de se décharger de toute responsabilité en cas d'une mauvaise utilisation du répertoire militaire. L'ignorance qui en est faite par les cadres de contact, mais aussi par les commandants d'unités et les chefs de corps, permet de ne pas entraver l'élan créateur des engagés, ni leur besoin d'avoir recours à des pièces existantes, si leur interprétation n'est pas le fruit d'une motivation nuisible à l'image de l'armée, bien que la menace d'une sanction pour non-respect de ces circulaires demeure. Le fait que ce répertoire soit transmis oralement et qu'une liberté d'interprétation lui soit laissée de la part des officiers subalternes entrave la volonté institutionnelle de normaliser et de réglementer cette pratique. Cependant, cela permet, dans le même temps, d'en préserver les effets jugés positifs sur les militaires puisque c'est dans la spontanéité que ces derniers s'en servent comme moyen d'expression. C'est également parce qu'il fait l'objet de certaines libertés lors des activités festives qu'il suscite la cohésion recherchée par les unités.

2. Plusieurs degrés d'utilisation du carnet de chants

Outre le *Carnet de chants* officiel TTA 107, les unités de l'Armée de Terre sont productrices de nombreux recueils. Afin de mieux comprendre les raisons de ces publications, le plus souvent internes aux unités, il convient de procéder à l'analyse de leur contenu et de leur fonctionnalité. Nous verrons que ce type d'ouvrages fait l'objet d'une attention toute particulière de la part des militaires, en dépit des problèmes de réglementation qu'il suscite. Tout d'abord, le carnet de chants sera abordé dans sa fonction de soutien à la mémoire collective, ensuite, l'analyse cherchera à montrer dans quelle mesure il peut constituer un témoin de l'évolution des pratiques vocales des engagés.

2.1. *Le carnet de chants : à la fois objet symbolique et outil mnémonique*

Le TTA 107, dans son édition de 1985, est le seul ouvrage officiel de l'Armée de Terre dédié au chant. Toutefois, sa diffusion restreinte et le manque d'intérêt qu'il suscite font qu'il ne circule pas au sein des unités qui préfèrent d'autres recueils propres au régiment ou à l'unité élémentaire. Compte tenu de l'importance donnée à ces documents, un examen attentif de leur organisation, de leur contenu et de leur usage est nécessaire pour les définir avec précision.

Les carnets de chants sont un témoin important du répertoire puisqu'on en trouve dans pratiquement toutes les unités au sein des Troupes de Marine. Cependant, ils ne font pas l'objet d'une homologation autre que celle du chef de corps. Ils sont publiés par des services internes et échappent à toute autre forme de contrôle. Leur création est, le plus souvent, initiée par ce supérieur hiérarchique ou par les commandants d'unités. Après validation interne, ils sont dupliqués, soit de manière artisanale⁵⁹, soit imprimés dans l'un des Points d'Impression de l'Armée de Terre (PIAT)⁶⁰, soit par un imprimeur civil partenaire, notamment à l'étranger⁶¹. Ces ouvrages n'ont pas de référencement auprès de l'AFNIL (Agence Francophone pour la Numérotation Internationale du Livre) puisqu'ils constituent un outil interne au régiment et ne sont pas destinés à être vendus ou diffusés en dehors de son enceinte. Par ailleurs, le carnet apparaît comme un « consommable » et n'est pas archivé. Toutefois, des marsouins conservent pendant toute leur présence dans le régiment, voire

⁵⁹ Photocopies et reliure à spirales ou agrafes.

⁶⁰ Le carnet du RICM a été imprimé sur les presses du PIAT de Saint-Maixent-l'École.

⁶¹ Le carnet de chants du 6^e BIMA a été imprimé par l'imprimerie de Louis à Libreville.

pendant toute leur carrière, le recueil qui leur a été fourni lors de leur arrivée au sein de l'unité. En outre, ils gardent généralement les autres livrets qu'ils ont reçus comme des souvenirs de leur passage dans ces unités ou de leur service sur certains théâtres d'opérations. Ainsi, lors de l'enquête menée au RICM, l'accès à certains recueils de « circonstances », notamment le carnet *Au rythme des cœurs des scorpions*⁶², réalisé par la 4^e compagnie du 21^e RIMa, en opération extérieure au BatInf 2 à Sarajevo en 1996, a été possible. Ce recueil présente une organisation particulière. Il regroupe à la fois des pièces dédiées à l'accompagnement de la marche et d'autres associées aux circonstances festives mais une plus grande place est offerte à ces dernières. Au vu des titres donnés aux rubriques, les plus grivois d'entre eux sont annoncés comme « à ne pas mettre entre toutes les mains ». Tous les autres sont répartis en trois catégories et sont considérés comme « traditionnels » (« la tradition coloniale », « les traditions coloniales », « quelques chants traditionnels »).

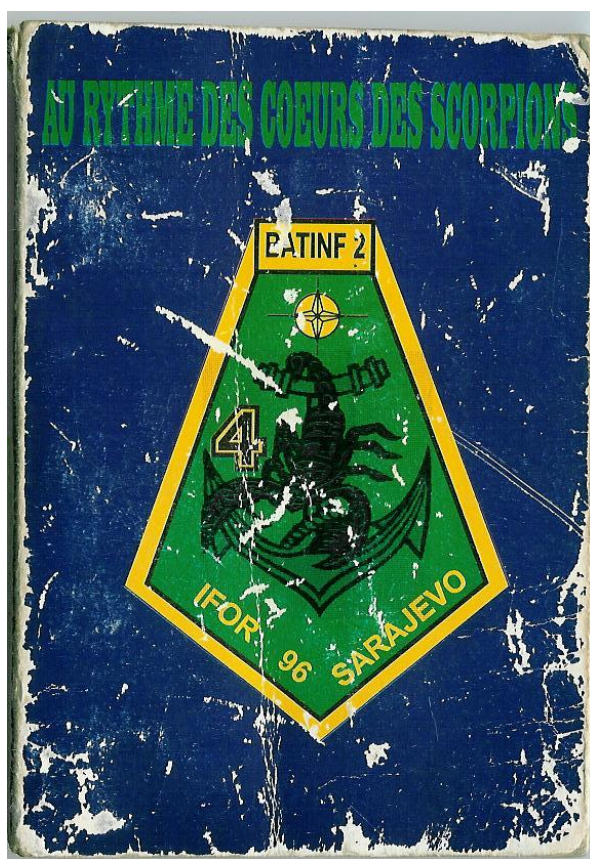


Illustration 35 : Couverture du carnet de chants *Au rythme des cœurs des Scorpions*.

Le répertoire compilé est le même que celui trouvé dans les autres carnets de l'arme.

⁶² *Au rythme des cœurs des scorpions*, BatInf2, IFOR 96, Sarajevo, carnet de chants prêté par un adjudant ayant servi au 21^e RIMa, en poste au RICM au moment de l'enquête.

Ainsi, c'est surtout dans sa couverture, faisant référence à la mission, que ce type de carnets alimente l'identité individuelle du militaire et valorise sa capacité de combattant, en plus de constituer une trace mémorielle du théâtre d'opérations. Cet objet, élément de différenciation symbolique, offre à son propriétaire d'avoir une place spécifique au sein du groupe, par rapport à ceux n'ayant pas pris part à cette mission. Il matérialise l'expérience vécue et marque une différence positive qui permet la reconnaissance d'une valeur militaire particulière et, pour un cadre, une plus grande légitimité à son rôle de commandement, dont le pouvoir « ne peut s'exercer sur les personnes et sur les choses que s'il recourt, autant qu'à la contrainte légitimée, à des outils symboliques et à l'imaginaire »⁶³. En ce sens, le carnet de chant intervient comme un moyen de faire accepter le pouvoir du chef par la mise en évidence symbolique de son aguerissement. Selon Georges Balandier, son influence serait moindre « sans les moyens permettant d'obtenir un large (sinon total) consentement. La force légitimée n'y suffit pas, le recours aux dramatisations sociales, à l'imaginaire, à l'efficacité symbolique la complète nécessairement »⁶⁴, cette dernière pouvant alors se matérialiser par la possession d'un carnet de chants spécifique.

En 2006, une initiative plus vaste, quant à la publication de recueils consacrés aux répertoires militaires, a été mise en œuvre avec la création d'ouvrages par armes ou spécialités, édités par Lavauzelle. Faire appel à une maison d'édition implique un référencement ISBN. Ce choix induit également le passage d'une diffusion interne à une diffusion externe du carnet alors commercialisé qui a pour conséquence de divulguer au grand jour le répertoire militaire, y compris sa partie la plus cachée et grivoise puisqu'aucune restriction sur ce point n'a été faite. Cette liberté de publication montre une ouverture institutionnelle nouvelle, mais va à l'encontre des réglementations en vigueur qui proscrirent l'interprétation de plusieurs pièces, notamment grivoises. Élaborés par des bureaux traditionnellement rattachés aux spécialités ou aux armes en question, ces carnets représentent une alternative au TTA 107, malgré leur non-approbation réglementaire, dans la mesure où l'institution n'a pas empêché leur publication. Même s'ils présentent une exhaustivité accrue, ces ouvrages n'ont pas été adoptés dans les unités qui possédaient déjà un livret. Ces dernières ont préféré garder celui qui leur était propre, bien que moins touffu, du fait d'un attachement affectif à leur recueil spécifique. Ce dernier a une portée symbolique identitaire, notamment au travers de sa couverture qui fait l'objet d'une attention particulière et qui est, le plus souvent, marquée par une reproduction de l'insigne de l'unité. Dans le cas de carnets propres

⁶³ Georges Balandier, *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 88.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

aux unités élémentaires, le titre reprend souvent le surnom donné à la compagnie ou à l'escadron⁶⁵. Le carnet de chants devient alors une « *représentation objectale* qui vise à déterminer la représentation (mentale) que les autres peuvent se faire de ces propriétés et de leurs porteurs »⁶⁶. Contrairement au TTA 107 qui avait été immédiatement rejeté, ceux-ci ont été généralement bien accueillis par les militaires qui en ont eu la connaissance. Au 6^e BIMA, ils ont fait l'objet d'une distribution à l'ensemble des personnels et ont alors remplacé le carnet du Bataillon en usage jusque-là.



Illustration 36 : Couverture du carnet de chants du 6^{ème} BIMA.

Un sous-officier issu du RICM, en mission de longue durée au 6^e BIMA avait alors témoigné de son contentement de voir une telle publication : « C'est super, on a enfin un carnet avec seulement nos traditions. Ils [les hautes instances de l'institution] reconnaissent enfin qu'on a un répertoire bien à nous. »⁶⁷ Cette personne accueille cet ouvrage comme une reconnaissance et une valorisation de son arme. Ce témoignage montre également que

⁶⁵ Par exemple, *Carnet de chants des authentiques* pour le carnet de la 2^e compagnie du 8^e RPIMa ou *Au rythme des cœurs des scorpions* pour le carnet de la 4^e compagnie du 21^e RIMa à Sarajevo.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 282.

⁶⁷ Témoignage recueilli auprès d'un adjudant-chef en mission de longue durée, alors qu'il venait de recevoir les ouvrages, 6^e BIMA, Libreville, 27 août 2007.

l'adoption, ou non, de ce nouveau recueil est dépendante du contexte et du commandement car elle induit, non pas une volonté de visibilité d'un régiment, mais la reconnaissance des spécificités de l'arme, les structures interarmes et interarmées ont sans doute favorisé cet accueil positif. Au 6^e BIMA, on est Troupes de Marine ou pas, sans pour autant que les militaires issus d'autres armes soient rejetés. S'ils assurent des spécialités qui ne sont pas prises en charge par des marsouins, comme les plieurs de parachutes par exemple. Toutefois, il leur est reproché de ne pas connaître les traditions de l'arme et, surtout, de ne pas les respecter et la sortie d'un tel ouvrage venait appuyer ce désir de reconnaissance. Au contraire, au sein du RICM, il n'a pas fait l'objet d'une telle valorisation et n'a pas été adopté alors qu'individuellement, les engagés interrogés avaient plutôt une opinion positive sur cette initiative.

Afin de mieux comprendre l'usage qui peut être fait de ces carnets et les raisons d'un tel attachement ou rejet de certains d'entre eux, il importe d'observer leur contenu et leur forme. Compte tenu de sa non-réglementation, le carnet de chants peut se présenter sous différents formats, allant du A4 au A6, ce dernier étant le plus courant. Il se justifie par le fait qu'il doit pouvoir être facilement transporté par le militaire et doit donc tenir dans l'une des deux poches sur le devant de la veste de treillis. Il est systématiquement emmené en mission et sur les terrains d'entraînement, mais le plus souvent dans le sac « d'allègement » parce qu'il est utilisé principalement lors des bivouacs et popotes, sur le lieu de vie. Le militaire n'a donc pas besoin de l'avoir constamment sur lui et la priorité est donnée aux documents opérationnels. Toutefois, cet aspect pratique est important. Logé dans la poche avant le rassemblement festif, il peut facilement être sorti et consulté sans que le militaire en soit encombré lorsqu'il ne s'en sert pas. Le TTA 107 n'est pas destiné à la troupe, uniquement aux cadres. Ceci implique que les chants sont appris par cœur et constitue une contrainte pour les pièces festives dont l'apprentissage se fait essentiellement par imprégnation progressive. Par ailleurs, dans un souci pratique, étant donné le format A5 du TTA 107, mais surtout dans un souci de cohésion, le chef préfère adopter le même carnet que celui donné à ses hommes.

Malgré l'absence de réglementation, certaines parties des carnets de « chants d'unités » semblent être normalisées. Tous les livrets publiés en interne sont dotés d'un rappel des traditions de l'arme et de l'unité. Ce rappel comprend un historique plus ou moins bref et, pour les Troupes de Marine, le récit officiel des combats de Bazeilles ainsi qu'un inventaire des principaux symboles de l'arme. Dans certains livrets, ces éléments sont suivis d'une explication du rituel de la *Poussière*.

Après ces éléments introductifs, les premiers chants inscrits sont systématiquement

La Marseillaise, suivie de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* puis du « chant régimentaire », sauf dans le cas du recueil destiné à l'ensemble de l'arme ou lorsque le corps n'est pas doté d'un chant en particulier, comme c'est le cas du 6^e BIMa. Déjà, dans ce commencement du carnet, on observe une scission entre les recueils des unités et le TTA 107. En effet, ce dernier étant commun à l'ensemble de l'Armée de Terre, il ne peut présenter ni un rappel historique de l'unité ni ses symboles ni ses traditions, pourtant fondamentaux pour le développement de son identité. Par ailleurs, l'institution ne délivre ce TTA 107 et un ensemble de conseils pour « obtenir l'exécution correcte d'un chant » qu'aux cadres. Ainsi, elle considère le détenteur de l'ouvrage comme supérieur aux autres. Cet état d'esprit, contraire à l'avant-propos du livret qui stipule que "le chant est la première manifestation de la cohésion d'un groupe", ne lui permet pas de faire qu'un avec sa troupe parce qu'il est placé, de fait, d'un côté avec son carnet de chants et ses hommes de l'autre côté qui en sont dépourvus. Cette situation est évidemment un frein à la proximité affective qui doit normalement régner entre le chef et sa troupe lors de l'interprétation de ces chants générateurs d'une ambiance chaleureuse qui fortifie la cohésion vitale sur les théâtres d'opérations. En conséquence, il devra développer d'autres stratégies de regroupement pour obtenir l'état de cohésion recherché.

Les autres chants sont ensuite exposés dans un ordre arbitrairement choisi, le plus souvent, ils sont classés en rubriques fonctionnelles. Ces dernières sont souvent les mêmes que celles du TTA 107 avec une distinction des chants « de tradition », « de marche », « de bivouac », à laquelle s'ajoute généralement une rubrique de ceux « de popote ». Cependant, cette organisation n'est pas la seule rencontrée. Elle peut être pensée différemment selon les attentes et les préoccupations des militaires, comme le *Carnet de chants* du 1^{er} RIMa pour lequel une volonté de rester dans les jalons posés par la réglementation apparaît ou comme celui du 6^e BIMa qui est classé par ordre alphabétique, sans catégories fonctionnelles. La mise en forme des pièces peut aussi ne pas faire l'objet de rubriques intitulées, comme dans le *Carnet de chants*⁶⁸ du 8^e RPIMa, bien qu'elles se dessinent à la vue de la succession des titres.

⁶⁸ *Carnet de chants*, 8^e RPIMa, mai 1992.

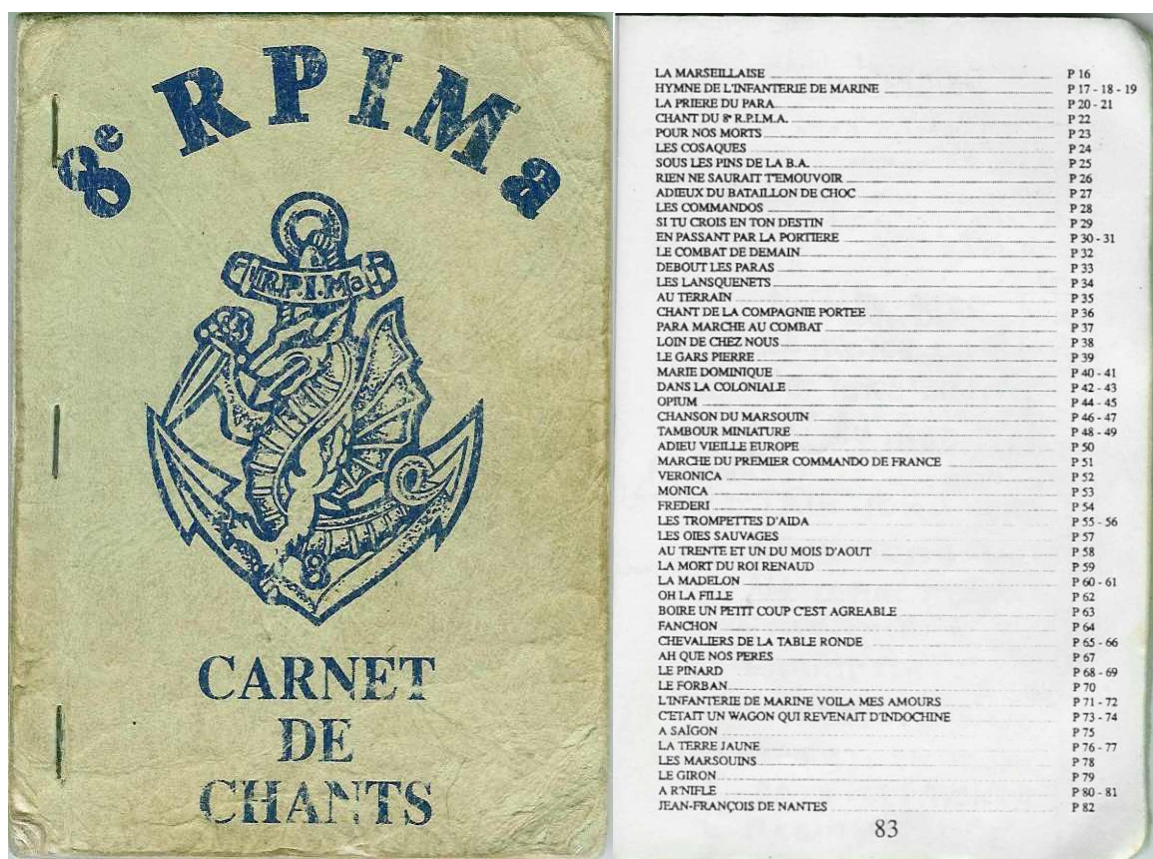


Illustration 37 : Couverture et table des matières du *Carnet de chants* du 8^{ème} RPIMa.

Par ailleurs, on trouve différentes dénominations pour des rubriques similaires selon les livrets. Le répertoire interprété en ordre serré est aussi bien qualifié de chants « de marche », « communs », « militaires », ou encore « de France ». Le répertoire de popote a parfois un sous-groupe appelé « chants d'en bas » séparant ainsi les pièces les plus grivoises. Au sein de ces rubriques, l'ordre se présente sans cohérence apparente, ni dans son contenu, ni dans ce qu'il est dit d'en faire, par rapport à la réalité du terrain. C'est particulièrement vrai pour le TTA 107 où l'on retrouve mis pêle-mêle dans les « chants de tradition » des chants régimentaires ou des pièces faisant référence à la tradition d'une seule arme, sans hiérarchisation de ce contenu. Dans l'ouvrage *Chants des Troupes de Marine*, la réflexion classificatoire est un peu plus avancée avec une distinction faite entre les « chants traditionnels » et ceux « des régiments ». Toutefois, le problème de la fonctionnalité multiple des chants considérés comme relevant de la tradition demeure avec une présence à la fois de pièces associées à la marche en ordre serré et d'autres à vocation festive. Les « chants de marche » ne semblent pas non plus avoir de logique classificatoire. Tout comme dans le TTA 107, les pièces ont été compilées sans considération de leur spécificité éventuelle. Le répertoire commun et celui spécifique aux unités ne sont pas distingués. Cette non-séparation

de ces deux types de pièces, bien qu'elles soient toutes deux associées à la marche, a pour conséquence de faire passer ces créations spécifiques dans le répertoire commun alors qu'elles n'ont, pour la plupart, pas de sens en dehors de leur unité d'appartenance.

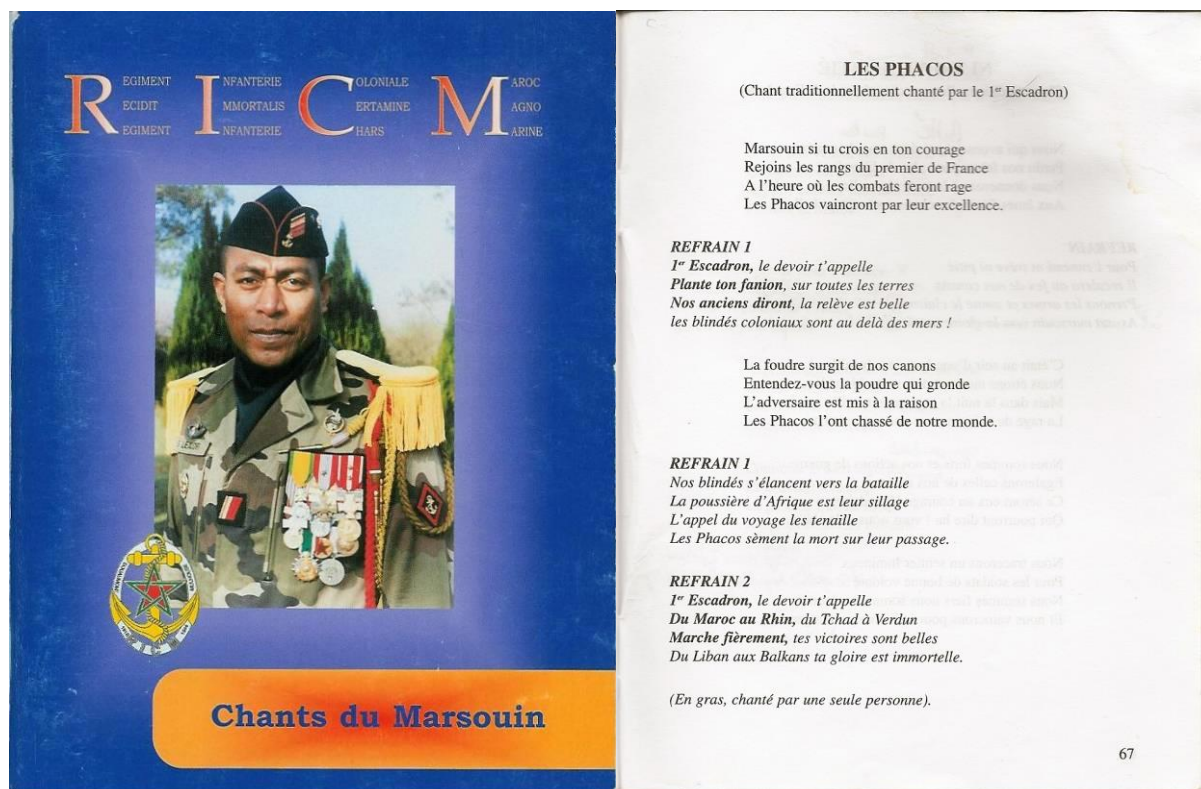


Illustration 38 : Couverture du *Carnet de chants* du RICM et transcription du chant *Les Phacos*. On peut lire sous le titre qu'il est « traditionnellement chanté par le 1^e escadron.

Dans le carnet *Chants du Marsouin*⁶⁹ du RICM seule une distinction des créations propres aux unités est faite puisqu'elles sont inscrites à sa toute fin. Il est précisé sous le titre des pièces à quel escadron elles sont rattachées. Cette hiérarchisation du répertoire est représentative de l'organisation militaire pyramidale avec la mise en place de références globales puis de références de plus en plus spécifiques qui situent l'individu dans une entité sociale, elle-même insérée dans un ensemble plus vaste. Une telle organisation n'existe pas dans le TTA 107. Elle aurait difficilement pu être mise en œuvre puisqu'il aurait fallu compiler les traditions des différents types d'unités. Selon cette logique, aucune tradition spécifique n'aurait dû apparaître dans le recueil officiel. L'insertion partielle opérée valorise certaines traditions et pas d'autres. Ces choix arbitraires impliquent tout d'abord que des compositions chères aux engagés n'apparaissent pas. Aussi, ce carnet officiel ne s'inscrit pas dans la tradition de leur unité de rattachement et, de ce fait, perd de son sens. En imposant une

⁶⁹ *Chants du Marsouin*, op. cit.

pratique vocale non pas par rapport à une histoire donnée, mais parce que c'est prescrit. Par ces éléments, l'adhésion des militaires au TTA 107 est compromise. Ensuite, ce recueil officiel montre une approbation de certaines pratiques spécifiques mais pas de toutes. De ce fait, découle une forme d'injustice entre les unités et un rejet de la part de celles qui ne sont pas représentées d'autant plus important qu'elles se sentent dévalorisées, non-reconnues. Ainsi, cette réglementation apparaît, à la fois, comme une entrave à l'expression du groupe puisque ce dernier se sent imposer un exercice sans fondement, et comme une non-reconnaissance de l'existence de spécificités propres aux différentes unités. Au contraire, les carnets non officiels fournissent une référence généalogique et une reconnaissance des éléments culturels d'une identité particulière. Dans ce dernier cas, l'écrit constitue donc un moyen de mettre en évidence une pratique musicale principalement transmise oralement, mais non totalement car le recueil est utilisé dans les processus d'apprentissage, ce qui permet une uniformisation et un contrôle des données. En ce sens, « l'écriture contribue à la consolidation de la tradition culturelle en place »⁷⁰ et témoigne de processus propres aux « cultures écrites »⁷¹, ces dernières n'excluant pas la diffusion des savoirs par l'oralité en utilisant la source écrite « comme un support de la mémoire plutôt que comme mode de communication »⁷². Le recueil se présente donc comme un substitut à la mémoire du dépositaire et comme élément facilitant l'apprentissage pour l'impétrant dans une société occidentale où « engranger consciemment des informations pour les restituer ne répond plus à un effort auquel l'homme moderne a l'habitude de soumettre son corps »⁷³. Sans une connaissance acquise sur le terrain du répertoire de marche, l'usage du carnet peut être inapproprié. Ces recueils prennent donc la forme d'un outil de compilation plus ou moins représentatif des pratiques à la date de leur création mais ils ne peuvent être l'unique source de transmission du répertoire.

Au sein de chacune des rubriques fonctionnelles, la répartition des pièces est majoritairement unifiée. On observe néanmoins des incohérences de classification entre les différentes parties, notamment dans le TTA 107. Par exemple en ce qui concerne les titres faisant référence à une spécialité en particulier, ils sont, pour la plupart, notés dans les « chants de tradition », comme l'*Hymne à Saint Michel*, mais certains d'entre eux sont inscrits dans les « chants de marche » (*Oh Saint Georges*) ou les « chants de bivouac » (*La Saint*

⁷⁰ Geoffroy A. Dominique Botoyiyê, *Le passage à l'écriture*, Rennes, PUR, 2010, p. 71.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ Marlène Belly, « Trace écrite d'une mémoire collective : l'usage du timbre dans la chanson de tradition orale », *op. cit.*, p. 95.

Hubert) alors qu'ils devraient tous être regroupés dans une même rubrique. En outre, on observe que, même en matière de classification, le TTA 107 n'est pas pris comme support puisqu'il est différent des autres recueils. C'est le cas de *La chanson du Marsouin*, de *Au trente-et-un du mois d'août* ou encore de *Le forban* qui sont classés dans le TTA 107, pour la première, dans les « chants de marche » et, pour les deux pièces suivantes dans les « chants de bivouac » alors qu'elles sont toutes les trois considérées comme des « chants de tradition » dans le recueil *Chants et traditions des Troupes de Marine*⁷⁴. Ces titres étant spécifiques aux Troupes de Marine, le classement opéré dans ce dernier carnet semble plus probant que celui fait dans le TTA 107. La fonction identitaire de ces pièces est donc occultée dans le livret officiel où elles sont inscrites comme pouvant être entonnées par n'importe quelle unité. L'interprétation de pièces faisant état d'autres références identitaires que celle du groupe peut nuire à son équilibre en lui donnant des repères qui ne lui correspondent pas. Mais les militaires reconnaissent facilement les chants qui peuvent alimenter leur identité et laissent de côté les autres. L'occultation de la spécificité d'une création à une seule unité lui ôte son assise historique. La classification fonctionnelle donne une information contextuelle sur le répertoire. Moins elle est précise, plus « l'information y apparaît comme détachée de la situation sociale dans laquelle elle était prise, aussi bien que du contexte linguistique »⁷⁵. Le fait de considérer ces pièces comme « communes » n'induit pas une séparation avec son contexte, mais un élargissement de celui-ci qui ne correspond pas à l'usage.

D'autres variantes dans la classification d'un carnet à un autre apparaissent puisque certaines sont tantôt considérées comme associées au bivouac, tantôt associées à la marche. Ces titres sont généralement plutôt anciens, à l'origine interprétés pendant les déplacements importants, mais en dehors d'un défilé. Ainsi, ils sont difficiles à situer puisqu'ils ne répondent à aucune des deux catégories et ont perdu leur fonction d'accompagnement de l'effort. C'est le cas de *Frédéri*, *Le gars Pierre*, *Les deux compagnons* ou encore *La Piémontaise*. On observe ici les limites d'un classement qui « se fait selon un critère d'usage qui n'est pas forcément l'usage effectif »⁷⁶. En effet, c'est un répertoire de marche mais non destiné à l'ordre serré. Sa fonction n'est donc pas la même que celle développée dans les chapitres précédents puisqu'elle a pour vocation d'accompagner les longs déplacements en soutien de l'effort, à l'image des chansons existant dans le répertoire traditionnel (comme les chansons énumératives). Pour éviter de tels problèmes liés à la classification, l'organisation

⁷⁴ *Chants et traditions des Troupes de Marine*, op. cit.

⁷⁵ Jack Goody, *La raison graphique...*, op. cit., p. 161.

⁷⁶ Denis Laborde, *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 55.

de certains carnets est faite par ordre alphabétique, sans distinction fonctionnelle. Bien qu'ayant l'avantage de ne pas imposer de circonstance d'interprétation particulière, cette classification présente l'inconvénient de ne pas renseigner sur les circonstances dans lesquelles le chant semble devoir être interprété et suppose que le militaire connaisse suffisamment le répertoire pour avoir ce discernement dans ses choix car cette organisation « a pour effet de séparer les concepts, les éléments de langage, de les séparer [...] du contexte plus large dans lequel s'insèrent toujours ou presque les énoncés oraux »⁷⁷. Quel que soit le mode de classement choisi, tous les recueils prennent la forme d'une liste qui « facilite [...] la mise en ordre des articles (ici des chants) [...], par leur son initial ou par catégories »⁷⁸. Chacune de ces listes est plus ou moins pourvue de titres désuets qui ne correspondent plus aux canons du moment et qui ne subsistent qu'au travers de cette trace écrite. Leur air s'est perdu et ces transcriptions deviennent seulement le témoin d'une époque révolue. Au vu des différents recueils analysés, il apparaît que plus le carnet est complet, plus la proportion de ce type de chants est élevée. Le TTA 107, quant à lui, n'est pas particulièrement fourni⁷⁹. Pourtant, il regroupe une grande partie de ces pièces, au détriment de celles actuellement en usage. Lors de sa création, il était peut-être représentatif des habitudes de cette époque là, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui puisque ce sont seulement trente-sept titres sur les quatre-vingt-quatre proposés qui répondent à la réalité actuelle du répertoire. La plupart des « chants de tradition » sont encore interprétés. Cela se justifie par le fait qu'ils sont représentatifs d'une unité et qu'ils ne sont pas soumis aux effets de mode. Pour les « chants de marche », c'est environ la moitié des pièces qui est encore d'actualité, tout en sachant qu'un tiers d'entre-elles est en fait propre à quelques unités. Dans les « chants de bivouac », seulement quatre titres sur les vingt-trois proposés ont été entendus lors de l'enquête au sein des Troupes de Marine. Enfin, aucun « chant de popote » n'est représenté. En conséquence, le décalage entre le répertoire proposé dans le TTA 107 et celui interprété par les marsouins est important. Il est l'une des principales raisons du rejet actuel de ce recueil officiel. Comme ce dernier n'est pas en adéquation avec la pratique, il n'est pas utilisé puisqu'il n'assure pas son rôle d'aide mémoire et prend, ainsi, la forme d'un outil prescripteur de références qui ne sont pas celles choisies par le groupe.

Outre certaines variantes d'organisation entre les carnets, tous présentent les chants de la même manière, c'est-à-dire dans leur forme textuelle mais non-musicale. En ce sens, le

⁷⁷ Jack Goody, *La raison graphique...*, op. cit., p. 151.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁹ Il compte quatre-vingt-quatre chants contre deux-cent-huit dans le carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*, op. cit.

carnet ne peut être considéré comme un outil suffisant pour le maintien du répertoire qui passe obligatoirement par une part d'oralité puisqu'il ne permet pas, à lui seul, d'apprendre les chants. Les mélodies doivent répondre à certaines caractéristiques, notamment rythmiques afin qu'elles soient facilement mémorisables. Selon Maurice Halbwachs, « nous saisissons tout de suite le rythme. Non parce qu'il est simple mais notre oreille y retrouve des mouvements et allures, un balancement qu'elle connaît déjà et qui lui est presque familier »⁸⁰. En effet, il est apparu lors des différentes analyses, qu'un nombre limité de figures rythmiques est utilisé dans les différents chants militaires, qu'ils soient associés à la marche ou à la détente. Ils se développent tous dans une mesure à deux ou quatre temps qui fait référence à la morphologie humaine et à au déplacement mais aussi à la langue puisqu'« on a un discours toujours ramené à un nombre pair d'unités rythmiques »⁸¹. En outre, le recours aux valeurs irrégulières croche pointée-double est omniprésent et donne de l'élan à la mélodie qui favorise, soit la marche, soit la festivité mais qui, dans tous les cas, génère une grande dynamique de mouvement. Enfin, la physionomie de la ligne mélodique, généralement divisée en deux incises, avec une conduite musicale en degrés la plupart du temps conjoints semble être, selon Marlène Belly, en « adéquation avec les possibilités de mémoriser/restituer de l'homme moderne »⁸².

Ainsi, la prégnance du répertoire résulte-t-elle des diverses composantes aussi bien textuelles, musicales, que contextuelles, dont la plus importante repose sur la mémoire du groupe. L'assimilation des chants n'étant pas fondée sur les mêmes vecteurs et l'utilisation du carnet étant différente pour les pièces dédiées à la marche et pour celles interprétées dans des circonstances festives, elles seront abordées successivement. En ce qui concerne les chants de marche, le carnet est utilisé uniquement pour apprendre ou revoir le texte d'une pièce choisie, individuellement ou en petits comités. Il est tout à fait proscrit d'interpréter publiquement l'une d'elles sans la connaître par cœur dans son intégralité et l'usage du recueil est réservé à cette phase d'apprentissage dans l'intimité, à l'écart de tout public. En conséquence, la connaissance individuelle du répertoire est dépendante du ou des groupes d'appartenance, en fonction de ses besoins. Chacun sait un nombre plus ou moins limité de pièces qui ne sont pas les mêmes selon les unités où des choix sont opérés, généralement par les cadres, parfois sous la pression des subalternes, notamment en ce qui concerne l'adoption du chant d'unité escadron ou peloton. Deux exemples observés au RICM illustrent cette implication collective

⁸⁰ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p. 35.

⁸¹ Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, Paris, PUF, 2^e éd. 1997 [1^e éd. 1984], p. 42.

⁸² Marlène Belly, « Trace écrite d'une mémoire collective : l'usage du timbre dans la chanson de tradition orale », op. cit., p. 96.

dans le choix du chant qui sera à la fois le vecteur de leur image et une ressource identitaire. Le premier a été observé au 3^e escadron. Alors que *Mais la gloire* lui était officiellement associé, le commandant d'unité s'est vu contraint de le remplacer par *Belo ya Mama* face à l'insistance du personnel sous ses ordres qui voyait dans ce dernier titre un reflet plus pertinent de son vécu et du message qu'il souhaitait diffuser autour de sa capacité opérationnelle. Les engagés ont alors insisté auprès du commandement pour obtenir l'abandon du chant officiel au profit de l'autre. Le second exemple a été observé au 4^e escadron du RICM où les engagés ont fait pression sur le commandant d'unité, non pas pour adopter une nouvelle création, mais pour arrêter d'interpréter celle qu'avait officialisé son prédécesseur et pour revenir à celle en place avant ce changement. Il convient alors de revenir sur la place de la pratique vocale au sein de cette unité et sur l'histoire de son chant officiel, *Les Mustangs*, pour comprendre les raisons de son rejet.

Le 4^e escadron n'a pas la réputation d'être une unité très chantante et son image guerrière est moindre que celle des autres unités du régiment, compte tenu du fait qu'elle a été moins projetée sur des théâtres d'opérations dits « difficiles ». *Les Mustangs* a été écrit en 2005 par les officiers et les sous-officiers de l'unité sur l'air de *Sous les pins de la BA* alors qu'elle n'avait pas, jusque-là, de chant propre. Le titre de cette création renvoie à l'animal emblématique de l'escadron et ne laisse aucun doute quant à son appartenance identitaire. Le texte n'est pas complètement modifié par rapport à la version originale et quelques vers sont repris. Avant cette création, l'escadron interprétait le chant wallisien *Na po kakiu io matou*. Toutefois, les personnes enquêtées précisent que, bien qu'associé à l'unité, ils ne l'interprétaient pour ainsi dire jamais, d'ailleurs, il n'est pas inscrit dans le livret du régiment contrairement au chant des autres unités. Le groupe attache peu d'importance à la pratique vocale par rapport aux autres escadrons du régiment et axe ses processus de cohésion et d'esprit de corps sur des activités différentes comme le sport. Ce délaissement s'explique également par le fait qu'elle a été moins confrontée directement à la dimension guerrière des opérations extérieures les plus récentes. Créé de toute pièce par les cadres, sans concertation avec les personnels du rang et sans événement déclencheur de sa composition, *Les Mustangs* n'est pas bien accueilli dans une unité dont la « culture du chant » est limitée. Les témoignages recueillis, en dehors de l'escadron et auprès de personnels ayant quitté l'unité, laissent apparaître un malaise concernant cet attrait soudain pour cette pratique dont ils ne voient pas l'intérêt et avec laquelle ils se sentent mal à l'aise : « On n'est pas un escadron qui

chante alors d'un coup se mettre à chanter sans raison, ça c'était ridicule.»⁸³ Dès le changement de commandement, l'escadron a fait pression pour laisser tomber *Les Mustangs* au bénéfice de *Na po kakiu io matou*.

Du point de vue du texte, *Les Mustangs* délivre un vaste message institutionnel, destiné à la valorisation opérationnelle de l'escadron. Dès le premier couplet, ce dernier est montré sous un jour guerrier :

Pour tous les blindés colos,
Branle-bas de combat.
Tous les Mustangs sont là,
Le quatre s'en va.
Fiers et forts à bord d'eux blindés,
Tourelles parées prêts à engager.
Cette fois c'est du vrai car l'escadron démarre,
Salut les filles n'ayez pas le cafard.
Cette fois c'est du vrai car l'escadron démarre,
Debout marsouin direction la bagarre.

Dans sa première partie, le couplet consiste en une présentation de l'unité et de son matériel. La seconde partie du couplet est marquée par un élan dynamique avec l'expression du départ vers une zone dangereuse. Cependant, au moment de la rédaction du texte, l'escadron n'était pas parti sur un théâtre d'opérations particulièrement difficile. La mise en avant de ce contexte ne fait alors référence à aucun événement vécu par ses engagés. Dans le cas d'un chant d'unité ancien, il est normal que les militaires qui l'entonnent plusieurs années après sa création n'aient pas vécu les circonstances de sa composition et c'est le rappel historique qui justifie son interprétation. Dans un cas comme celui-ci, où la création est nouvelle, pour que le groupe y trouve un intérêt, elle doit renvoyer les militaires à une réalité vécue, ou du moins proche d'un point de vue généalogique. Dans le second couplet, une précision du contexte guerrier est apportée :

⁸³ Témoignage d'une engagée au grade de caporal ayant servi cinq ans au 4^e escadron du RICM, recueilli trois mois après sa mutation de longue durée au 6^e BIMA, Libreville, 17 septembre 2007.

Sous l'azur brûlant d'Afrique
Et des tropiques
Ou sous le ciel des Balkans
Toujours présents !
Les blindés colos sans peur s'avancent.
Les moteurs grondent, l'escadron s'élance.
Partout ils imposent leur volonté,
Mustangs, en avant, toujours au paquet.

Bien qu'ayant été présente sur les lieux cités, l'unité n'y a pas vécu de situation guerrière et n'a pas eu à « imposer sa volonté », comme exprimé dans l'avant dernier vers. Le développement de cette idée se poursuit dans le troisième couplet, notamment avec la reprise intégrale du quatrième vers de *Sous les pins de la BA*, « Crânes rasés et gueules de guerriers » :

Vous qui regardez passer ces fiers marsouins,
Sachez qu'ils sont d'l'unité
4^e escadron blindé.
Crânes rasés et gueules de guerriers,
Toujours devant avec ses blindés
Et les rebelles ne vont jamais résister
Devant l'assaut des Mustangs au paquet.

Dans l'avant-dernier vers, le texte évoque les « rebelles », composante dominante dans les missions actuelles en Afrique. Toutefois, là encore, cette référence n'est pas appuyée par le vécu de l'escadron qui n'a pas eu l'occasion de montrer ses capacités dans les dernières opérations. La mise au futur laisse transparaître cette réalité, mais sans appui historique, cette affirmation est considérée, par les membres du groupe, et par les autres, comme une prétention gratuite. En outre, l'expression « des Mustangs au paquet », consiste en une adaptation de la devise de la 2^e compagnie du 3^e RPIMa qui n'a pas de sens ici et qui pose donc aux militaires un problème d'identification et de compréhension. Enfin, le dernier couplet fait état d'une attitude particulière face au contact et au recours à la violence guerrière :

Si la patrie tant aimée
Est menacée,
Partout où il nous faudra
Livrer combat,
De nos enn[e]mis bris[e]ront l'arrogance,
Pour que toujours triomphe la France.
Sans crainte du feu et des flammes de l'enfer
Les Mustangs s'avanceront dans la guerre.

Ces vers parlent de la mort au combat. Bien qu'étant conjugué au futur, le texte résonne, là encore, comme une prétention non justifiée puisque l'unité n'a pas été endeuillée et qu'elle n'a pas eu à gérer une confrontation à la mort depuis longtemps.

En définitive, les capacités revendiquées dans cette création n'ont pas d'assise historique, ce qui pose un problème d'identification pour un chant d'unité qui doit pouvoir, au travers de son texte, exprimer son vécu, ou, du moins, celui de ses prédécesseurs, avec des références historiques relativement précises. Cette contrainte n'existe pas pour les chants communs, dont le message constitue plus un outil d'appropriation de valeurs, qu'un moyen de revendication d'une identité. Le fait que le récit dise que cet escadron est le meilleur alors qu'il n'a pas une position dominante au sein du régiment ne satisfait pas le groupe. Si ce texte avait été écrit après une mission où ils se seraient distingués par un fait guerrier important, il aurait été mieux perçu car il aurait justement été l'occasion de montrer une image plus opérationnelle de l'escadron que ce que les autres unités veulent croire. Or, non seulement le chant n'a pas été réalisé dans un tel contexte, mais en plus, il a été écrit peu de temps après que le 3^e escadron ait modifié *Belo ya Mama* suite aux événements de Bouaké. Pris dans une volonté de se mettre aussi en avant par ce biais, les cadres du 4^e escadron ont créé *Les Mustangs*, mais comme l'unité n'a pas pris part aux événements de Côte-d'Ivoire, la composition a eu l'effet inverse. N'étant pas associée à un vécu difficile, celle-ci est incomprise et considérée comme inappropriée : « Moi je trouve qu'il n'est pas bien, on avait honte de le chanter pour aller à l'ordinaire, sur la place d'armes... parce que les paroles sont vraiment "mytho" et elles ne veulent rien dire de concret. »⁸⁴ En conséquence, le chant a discrédité l'escadron au lieu de le valoriser. En outre, l'air choisi est relativement connu et associé à une autre unité, ce qui freine d'autant plus son appropriation. Alors que le timbre a

⁸⁴ *Ibid.*

pour but, dans le domaine de la chanson traditionnelle française, de permettre « l'assimilation rapide d'un texte nouveau ou facilite[r] la compréhension d'un message »⁸⁵, il est, ici, un obstacle à l'appropriation du chant et, en conséquence, de son texte, dans la mesure où il marque l'identité d'un autre ensemble. Ainsi, on voit les limites de la mise en œuvre des indications données dans l'avant-propos du TTA 107 qui incite les militaires à adapter « les chants connus à leur propre spécificité [...] en fonction de leurs caractéristiques et des missions qui leur sont confiées »⁸⁶. Ces limites se révèlent lorsque ces créations ne s'inscrivent pas dans un processus social pour le groupe. Pour qu'elle ait du sens, la création doit répondre à une préoccupation, à un besoin d'expression des soldats, ce qui n'était pas le cas ici. D'ailleurs, la modification de *Belo ya Mama* n'a pas été faite arbitrairement par le commandement, l'ensemble des membres de l'escadron y a contribué. L'idée d'intégrer le récit des événements de Bouaké au chant de l'unité a été suggéré par un chef de peloton et tous ceux qui le souhaitaient ont proposé un ou plusieurs vers sur ce thème. Les choix ont été faits collégialement et la création a finalement été collective. Au contraire, *Les Mustangs* a été écrit sans concertation et imposé aux personnels de l'escadron. Il a tout de suite été officialisé et diffusé, comme en témoigne sa présence dans le carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*, contrairement à *Belo ya Mama*, bien ancré dans la vie de l'escadron, sans pour autant avoir une reconnaissance officielle. De ce fait, il y a un décalage entre la manière dont les unités vivent leur « culture du chant » et le regard qu'en a l'institution. Certes l'écrit permet la fixation du répertoire, mais il ne peut s'imposer à l'oralité. Il n'en est qu'un support. S'il ne convient pas, les processus oraux reprennent leur place.

Cet exemple montre également que l'utilisation de l'écrit peut constituer une manœuvre institutionnelle visant au contrôle de la pratique du chant et qu'il n'est pas « qu'un moyen de transcrire un énoncé oral préexistant »⁸⁷. En effet, malgré quelques exemples de créations se développant parallèlement à ce recours à l'écriture, le carnet compile la plus grosse part du fonds de pièces disponibles pour les militaires. Il réunit un répertoire plus ou moins vaste, mais, dans tous les cas, plus important que celui effectivement interprété par chaque unité. En ce qui concerne les « chants de marche », leur contexte d'utilisation implique que tous les titres ne peuvent être interprétés par tous. Étant donné que chaque type d'unité s'approprie un seul « chant de marche », chaque militaire n'en utilise, à l'instant T,

⁸⁵ Marlène Belly, « Trace écrite d'une mémoire collective : l'usage du timbre dans la chanson de tradition orale », *op. cit.*, p. 87.

⁸⁶ *Carnet de chants TTA 107*, *op. cit.*

⁸⁷ Michèle Broze, *Oralité et écriture dans la pratique du mythe*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1998, p. 3.

que cinq, l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*, le « chant régimentaire », le « chant Escadron » et le « chant Peloton », auxquels s'ajoute la *Marseillaise*. Toutefois, les changements dans les choix des pièces des unités primaires et élémentaires et les mutations auxquelles sont soumis les militaires font que, dans une carrière, ils s'en approprient un nombre grandissant. En outre, même s'ils ne les interprètent pas, ils connaissent les chants des autres unités de leur garnison, à force de les entendre. En conséquence, tout au long de son service, l'engagé élargit son répertoire associé à la marche en ordre serré mais ce dernier reste assez mince. Si l'on exclut les créations spécifiques à une seule unité, la connaissance du répertoire est sensiblement la même pour l'ensemble des personnes interrogées. Elle se limite à une quinzaine de titres, moins pour un jeune soldat qui n'a pas encore été au contact d'autres unités. En début de carrière, le nombre de chants connus se limite à ceux de l'unité, guère plus, le degré de motivation pour apprendre des airs inconnus est relatif aux raisons de son apprentissage. Ainsi, se dessine une mutualisation des mémoires individuelles qui constitue la mémoire du groupe, bien que l'accessibilité de plus en plus facile à des chants militaires sur Internet vienne aujourd'hui asseoir cette mémoire, tout en la rendant moins importante. Le carnet de chants intervient comme un outil d'apprentissage qui ne correspond pas au témoignage de la pratique à un moment donné, mais bien à un éventail de pièces plus ou moins en vogue. En conséquence, plus le recueil propose une grande diversité de titres, plus la proportion de pièces inconnues des militaires est élevée. Ainsi, parmi les pièces consignées dans les livrets, certaines ne sont pas interprétées au régiment mais le sont dans d'autres unités et il est possible de les adopter. Ces dernières ne sont donc pas connues de tous les membres d'une même entité militaire, mais uniquement des engagés ayant eu un contact plus ou moins prolongé avec ces autres unités ou ceux en ayant eu connaissance par le biais d'un enregistrement.

Par ailleurs, il convient de revenir sur le degré d'exhaustivité des carnets de chants. Bien que quelques uns soient considérablement fournis, l'intégralité du répertoire n'est présente dans aucun d'entre eux et ce, pour plusieurs raisons. Toutes les pièces ne figurent pas dans les recueils, soit parce qu'elles n'existaient pas lors de leur création, soit parce qu'il n'a pas été jugé bon de les y insérer, soit, enfin, parce qu'elles n'étaient pas connues des créateurs de ces recueils. Afin de pouvoir les ajouter, on trouve, à la fin de la plupart des livrets, quelques pages vierges. Avant d'être transcrit dans cet espace réservé, à l'initiative de son porteur, le chant est diffusé sur feuille volante au sein du groupe. Par ailleurs, un problème lié à la datation des pièces apparaît. En effet, leur intégration dans un carnet ne signifie pas qu'ils sont nouvellement créés, mais seulement que les initiateurs de l'ouvrage ont souhaité les

intégrer de manière plus persistante au répertoire, ne considérant alors plus la pièce comme éphémère. *Belo ya Mama*, créé à la suite des combats de Sarajevo entre le 15 mai et le 17 septembre 1995⁸⁸ en est un exemple. Il a été adopté temporairement par le 3^e Escadron du RICM qui voyait dans son interprétation une réponse au traumatisme provoqué par la perte de plusieurs de ses membres. Selon l'état d'esprit des commandants d'unité successifs, il a été plus ou moins interprété et c'est *Mais la gloire*⁸⁹ qui est resté le chant officiel de l'escadron jusqu'en 2002-2003. Ainsi, lors de la création du carnet de *Chants du Marsouin*⁹⁰ en 2001, il n'a pas été jugé bon de l'intégrer. Il était considéré comme associé à une circonstance particulière, ponctuellement interprété et n'a suscité que peu d'intérêt en dehors de l'unité. Il a été repris comme chant exclusif de l'escadron en 2002, puis, le changement de commandement lui a valu d'être à nouveau abandonné en 2004. Le nouveau commandant d'unité a compris l'importance de cette création pour son unité quelques mois après avoir pris cette décision, lors des événements de Bouaké en novembre 2004. C'est alors que, face au mécontentement de sa troupe, le capitaine alors en fonction a été contraint de revenir à cette pièce unanimement adoptée car elle a du sens pour ces hommes, en dépit de sa non-approbation officielle. Après cela, il n'y a pas eu de nouvelle tentative de revenir à *Mais la gloire*. Cet exemple montre, là encore, la supériorité de la pression du groupe par rapport aux considérations institutionnelles. Il montre également que, bien que plus ou moins représentatif des pratiques d'une époque, le carnet de chants ne peut constituer un outil de datation d'une pièce ou un moyen d'évaluation de sa popularité puisque dix-huit ans après la création et l'adoption de *Belo ya Mama*, il ne figure toujours pas au recueil usuel du régiment, ce dernier n'ayant pas été réédité depuis. Il n'est pas non plus dans le carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*⁹¹, signe que ce dernier n'est pas totalement exhaustif, malgré une volonté, de la part de ses concepteurs, de s'en approcher.

En définitive, le carnet de chants apparaît comme un recueil plus ou moins officiel et diffusé, dont le rapport au niveau identitaire, escadron, régiment, arme ou armée, conditionne la valeur symbolique. En effet, plus le niveau d'appartenance est restreint, plus il alimente la revendication identitaire des personnels qui s'en servent, à la fois comme un fonds de pièces dans lequel ils peuvent puiser pour en apprendre de nouvelles – c'est notamment vrai pour le répertoire de marche – et comme un aide-mémoire lors des prestations vocales faites dans un

⁸⁸ Cf. Adeline Sannier-Poussin, *Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine*, op. cit., p. 74 sq.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 85 sq. pour l'analyse de ce chant.

⁹⁰ Carnet de chants encore en usage aujourd'hui au RICM.

⁹¹ *Chants et traditions des Troupes de Marine*, op. cit.

cadre festif tel que le repas de cohésion. En ce sens, ces recueils regroupent un répertoire plus vaste que celui connu des militaires. Une part des titres inconnus est entonnée au sein d'autres unités tandis que l'autre part est tout à fait désuète. Par ailleurs, les marsouins interprètent, notamment dans les « chants de marche », des pièces non inscrites dans les livrets, qui ne peuvent alors constituer l'unique source d'analyse du répertoire.

2.2. *Un répertoire mouvant malgré le recours à l'écriture*

La mouvance est une caractéristique propre au répertoire ayant une implication sociale, mais surtout, ayant une part d'oralité dans leur transmission. Il importera, dans la dernière partie de ce chapitre, de s'interroger sur la place des carnets de chants dans la diffusion du répertoire et l'usage qui en est fait dans la ritualité militaire au sein des Troupes de Marine. Dans un premier temps, les « chants de bivouac » et l'importance du contexte dans lequel évoluent les militaires seront étudiés. Dans un second temps, la variabilité des pièces sera abordée, en lien avec l'aspect oral de leur transmission.

Alors qu'actuellement le répertoire de marche est en pleine dynamique, avec un foisonnement de nouvelles pièces attachées à certaines unités en particulier, les « chants de bivouac » sont de moins en moins interprétés par les militaires. Toutefois, ils tiennent une place relativement substantielle dans les recueils. Leur présence dans le TTA 107 montre une position institutionnelle tournée vers la préservation d'un répertoire désuet et représentatif des anciennes traditions militaires françaises, correspondant à l'image qu'elle désire diffuser. Ce conservatisme s'est d'ailleurs propagé aux livrets publiés par certaines unités qui souhaitent faire un recueil le plus vaste possible en intégrant ces pièces. Ainsi, le carnet de chants a une valeur mémorielle, au-delà de sa fonction mnémotechnique, un petit peu à l'image du cahier de chansons dans lequel on compilait quantité de pièces sans pour autant les connaître. En effet, ces chants ne sont, pour la plupart, pas connues des militaires. Pour ceux qui le sont encore, les engagés ne conçoivent pas de les intégrer à leur ritualité car ils leur semblent inappropriés. Ce sont par exemple des créations de la tradition musicale française telles que *Dans les prisons de Nantes*. En effet, ce sont des chants civils, non-grivois, très fortement marqués par un style ancien ou ne traitant pas des préoccupations des engagés. Tout comme pour les chansons de tradition orale, « on touche là les limites d'une transmission certes écrite, mais qui concerne uniquement le texte, et qui ne peut se passer d'une certaine fonctionnalité

réelle du chant »⁹². C'est ainsi que pratiquement tous les recueils ont une rubrique de « chants de bivouac », répertoire presque intégralement délaissé par les militaires puisque si l'on se réfère au TTA 107, seules deux titres ont été entendus lors de la collecte, *Chevalier de la Table Ronde* et *Au trente-et-un du mois d'août*, ce dernier étant classé dans les « chants de tradition » dans les livrets propres aux Troupes de Marine. Afin de mieux comprendre cette désuétude, il importe, tout d'abord, de définir le contexte d'interprétation de ces pièces.

Le bivouac est un campement des troupes en plein air, avec ou sans tentes. Ce mot vient de l'« allemand de Suisse *bîwatch*, patrouille supplémentaire de nuit, de *bî*, auprès de (allemand *bei*) et de *Wacht*, garde »⁹³. C'est plus particulièrement de la veillée de bivouac dont il est ici question, ses autres composantes n'ayant pas d'intérêt pour le traitement de la problématique de ce chapitre. Selon Jean Lamaze, cette veillée « est dirigée, animée et conduite par un chef de veillée qui peut être, en raison des qualités requises, un officier, un sous-officier ou un soldat »⁹⁴. L'auteur met alors en évidence le peu d'importance du grade dans cette entreprise et insiste sur la prédominance de la qualité de la performance sur les considérations hiérarchiques dans ce moment destiné à la détente. Le chef de veillée a la responsabilité du bon déroulement de l'événement, ainsi que de son ambiance festive. Pour ce faire, il doit notamment diriger les pratiques vocales. C'est là que le texte de Jean Lamaze semble plus difficile à mettre en œuvre dans la réalité actuelle du terrain. En effet, le chef de veillée doit « être capable de diriger le chant polyphonique et posséder des notions d'art théâtral »⁹⁵. Dans les faits, les critères de désignation d'un garant de la soirée, à l'heure actuelle, sont tout autres, comme cela a été expliqué dans le sixième chapitre. Il est ensuite fait référence au « folklore français »⁹⁶, comme fonds dans lequel puiser pour animer la veillée. Là encore, on est bien loin de la réalité actuelle du terrain, compte tenu de l'indéniable évolution des répertoires musicaux des personnels, aujourd'hui orientés vers des musiques à la mode largement diffusées dans les médias, à tel point que la plupart des chants traditionnels ne sont plus connus. En ce sens, le contexte de bivouac est relativement éloigné de la description qu'en fait le commandant Lamaze. Les exigences opérationnelles de discrétion pendant les exercices interdisent l'établissement d'un tel dispositif, avec gradins, mât des

⁹² Patrick Mazellier, « D'une collecte dans les Hautes Alpes aux cahiers de chansons correspondants : un bref éclairage sur l'importance des supports manuscrits et de leur utilisation dans les répertoires populaires chantés », in *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, actes du colloque de Clamecy les 26 et 27 octobre 2000, *Premières rencontres autour d'Achille Millien*, Parthenay, Modal, p. 144.

⁹³ Chantal Lambrechts (dir.), *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2001, p. 109.

⁹⁴ Jean Lamaze, *Chants, chansons et chœurs de l'armée française*, op. cit., p. 140.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

Couleurs, etc. Les militaires dorment dans des trous de combat, lorsqu'ils sont au cœur de l'exercice. Avant et après, ils prennent place, soit dans de vieux bâtiments (granges par exemple) rachetés à cet effet, soit sous des tentes mais ces temps se limitent, en général, à la première et à la dernière nuit du séjour. Aussi, la première nuit est consacrée à la préparation opérationnelle et au repos de la troupe. La dernière fait l'objet d'activités festives ritualisées ou de décompression des événements vécus en repas de cohésion. Il importe désormais d'observer avec plus de précision le répertoire qui lui est associé.

La catégorie des « chants de bivouac » regroupe à la fois des chansons relevées dans la typologie du répertoire chansonnier de transmission orale et des airs diffusés sur feuilles volantes. Élaborée à partir des remarques du commandant Lamaze, cette rubrique n'a pas évolué. Ne répondant plus aux canons actuels, ne développant pas une thématique en lien avec les activités militaires d'aujourd'hui et n'ayant plus de fonction dans la ritualité militaire, la majeure partie des chansons civiles de cette rubrique a totalement disparu de la pratique et se trouve dans les livrets uniquement à titre de mémoire. Ainsi, ces titres apparaissent « comme des vestiges, des objets ne vivant plus dans la contemporanéité. Ils ne vivent plus, puisque réfugiés et désolidarisés de leurs supports circonstanciels ou contextuels »⁹⁷. En lien avec les évolutions des répertoires populaires civils, il n'est alors pas étonnant de voir un désintérêt pour cette partie du répertoire puisqu'elle « ne répond plus aux attentes de la communauté à laquelle elle s'adresse, qu'elle n'est plus adaptée à aucune situation de jeu, et qu'elle a donc perdu sa raison d'être »⁹⁸. Toutefois, il est surprenant que ces airs désuets n'aient pas été remplacés par des chansons civiles actuelles mais par des « chants de popote », pour la plupart à connotation militaire. Par cette modification, d'un moment uniquement voué au divertissement festif, la veillée est devenue exclusivement rituelle. Ceci s'explique sans doute par les mutations organisationnelles de l'institution et par le fait que la nature même du bivouac n'est plus la même. La thématique militaire y est omniprésente avec des chants « de popote », « de tradition » et « d'unités ». Dans ce type de contextes, les « chants de bivouac » n'ont alors pas leur place. Si un temps de repos plus important s'offre aux militaires, ils choisiront, au lieu de chanter ensemble, d'utiliser leur téléphone portable et autres nouvelles technologies pour écouter, de manière individuelle ou par petits groupes d'affinités, des airs à leurs goûts. Seul le temps de la prise de repas et d'installation se fera de manière collégiale.

⁹⁷ Jacques Cheyronnaud, *Mémoires en recueils*, Montpellier, Office Départemental d'Action Culturelle, 1986, p. 35.

⁹⁸ Laurent Aubert, « Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie », in Jacques Bouët, Makis Solomos (dirs.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 102.

Les styles de musiques actuelles sont aujourd'hui si divers qu'il est difficile de contenter tout le monde. En outre, ces pièces sont travaillées d'un point de vue informatique, avec un recours important à l'accompagnement et leur interprétation *a cappella* ne procure, bien souvent, qu'un résultat médiocre. En ce sens, la pression du collectif a mené à un abandon progressif de cette pratique vocale lors des veillées, comme c'est le cas dans le milieu civil.

Par ailleurs, les textes ne répondent plus aux attentes des engagés. Ces pièces, pour la plupart assimilées au répertoire de chansons dites de tradition orale française, constituent un miroir d'une ancienne France rurale en abordant des thèmes en lien avec les préoccupations de l'époque : moissons, labours, récoltes, mariages forcés, répertoires enfantins, etc. Aussi, elles avaient du sens pour leurs interprètes en ce qu'elles permettaient d'exprimer leur quotidien. Dans le contexte militaire, le recours à ces chansons, sur des thèmes tels que les jeunes filles ou le service sous les drapeaux, donnaient au militaire un moyen d'exprimer ses préoccupations du moment, mais aussi de perpétuer une culture souvent acquise dans les familles, culture qui n'a plus de sens aujourd'hui. La seule résurgence d'une telle pratique se retrouve dans l'interprétation de chants polynésiens, tels que *Kua toka ae hau* qui est une présentation des respects au roi de l'île de Wallis, par les militaires originaires de cette région. Les marsouins ont pratiquement exclu de leurs rassemblements les airs à la mode ou les airs traditionnels, bien que ces derniers soient encore inscrits dans les recueils.

Utilisé comme aide-mémoire lors des rassemblements festifs, le carnet de chants fait également office de « réservoir » de pièces possibles à interpréter. Il est feuilleté pour choisir un titre qui est ensuite entonné. Ce choix est généralement collectif, à trois ou quatre, chacun avec son carnet ou tous autour du même. Afin de pallier les éventuels oublis, les principaux « chants de tradition » sont parfois imprimés sur des feuilles faisant office de sets de table. Ainsi, contrairement aux anciennes veillées paysannes, où « on aurait mal vu quelqu'un qui aurait lu sa chanson... »⁹⁹, il est bien mieux perçu, ici, de lire son texte que de ne pas chanter avec ses camarades puisque c'est notamment par l'activité commune que se tisse la cohésion, notion qui est l'une des raisons d'être de l'activité. Le recours à l'écrit dans le contexte festif n'est donc pas un obstacle à la production musicale dans la mesure où il permet au groupe la mise en œuvre de sa ritualité. En plus d'être une alternative à la mémoire pendant l'interprétation, le recueil forme une compilation dans laquelle le militaire peut puiser. Il prend alors la forme d'une liste indicative de chants considérés comme faisant partie du répertoire militaire et pouvant être interprétés, sans toutefois permettre cette performance à lui

⁹⁹ Patrick Mazellier, « D'une collecte dans les Hautes Alpes aux cahiers de chansons correspondants... », *op. cit.*, p. 145.

seul et obligeant l'engagé à d'autres démarches s'il ne les connaît pas et souhaite se les approprier. Par le fait que les mélodies ne soient pas inscrites, l'écrit constitue une aide à la transmission, voire, dans le cadre festif, à l'interprétation du répertoire mais il ne peut se supplanter à la communication orale.

Dans le cas du répertoire de marche en ordre serré, l'utilisation du support écrit est tout autre puisqu'il ne peut être utilisé lors de leur interprétation. Les pièces font l'objet d'un apprentissage particulier qui se fait en dehors des temps normalement dédiés à la pratique, avec un carnet où « l'information [...] apparaît comme détachée de la situation sociale dans laquelle elle était prise aussi bien que du contexte linguistique »¹⁰⁰. Là encore, le recueil offre au militaire un appui à sa mémoire sans pour autant s'y substituer puisque les mélodies ne sont pas inscrites, chose à laquelle le groupe de travail mandaté par le général Forray voulait remédier dans son projet de 1989. Ce dernier stipule que, dans la nouvelle édition du TTA 107, « ces chants seront obligatoirement accompagnés de leur partition »¹⁰¹. À ce jour, ce répertoire est toujours transcrit uniquement sur le plan textuel et il peut être considéré comme une culture orale qui n'exclut pas le passage par l'écrit, au contraire, le support écrit est utilisé comme procédé de transmission, de mémorisation ou même de fixation, mais aussi comme moyen de faire perdurer un répertoire en dehors des évolutions des pratiques.

Malgré l'écriture des textes qui permet une certaine fixation et cette considération collective de la mémorisation, l'existence principalement orale du répertoire « privilégie une perception auditive du message »¹⁰² et soumet le chant à une éventuelle mouvance, compte tenu de la non-transcription des airs. En conséquence, il importe de s'interroger sur le degré de variabilité des pièces vocales dans le sens où l'oral est mouvant et l'écrit figé. L'un a, selon Joseph Vachek¹⁰³, à la fois un aspect communicatif et un aspect émotionnel tandis que l'autre a pour principale fonction « le stockage de l'information »¹⁰⁴. En effet, c'est dans la performance que le chant, quel que soit le contexte militaire dans lequel il est placé, répond à un besoin rituel et est porteur d'un message. Sa version écrite est, quant à elle, dénuée de toute fonction sociale pour les engagés. Par ailleurs, ce recours à l'écrit comme moyen de stockage du répertoire permet de limiter le degré de variabilité des pièces. Dans la mesure où ces dernières sont l'objet d'une interprétation, ce contrôle de leur mouvance sert la performance. Par ailleurs, leur degré de variabilité n'est pas le même selon leur fonctionnalité.

¹⁰⁰ Jack Goody, *La raison graphique...*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰¹ Cf. Procès-verbal de la réunion du groupe de travail sur l'actualisation du TTA 107, *op. cit.*, conclusion de l'annexe n° 2, p. 2.

¹⁰² Geoffroy A. Dominique Botoyiyê, *Le passage à l'écriture*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰³ Cf. Jack Goody, *La Raison graphique...*, *op. cit.*, p. 144-145.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 145.

En ce qui concerne le répertoire festif, la variabilité est quasi nulle. Les textes sont notés dans les carnets et leur utilisation en tant qu'aide-mémoire, en plus de faciliter l'interprétation, empêche la modification des textes mais aussi des mélodies qui doivent continuer à être en accord avec l'écrit, tout en préservant une grande simplicité musicale. En effet, « l'impulsion, l'entrain, la dynamique et les particularités formelles facilitent l'énonciation et la mémorisation »¹⁰⁵.

Dans le répertoire associé à la marche en ordre serré, on trouve une très grande rigueur dans les « chants des unités », régimentaires et élémentaires qui ne présentent aucune modification d'une version à l'autre, malgré l'oralité de leur transmission. La création musicale est ancrée dans la vie du régiment et est parfaitement apprise. Cette non-variation est possible par une mise en écrit, mais aussi, et surtout, par la pression collective qui sanctionne toute tentative individuelle, consciente ou non, de modification. En plus d'être imposée d'un point de vue réglementaire, la stabilité de ces chants est nécessaire, du fait de leur interprétation collective, et, dans une moindre mesure, du message précis qu'ils portent, bien que des variations soient possibles sans en altérer le sens général. On peut expliquer cela par le fait que la pièce représente le groupe, et que si elle est modifiée, elle entraîne un problème d'identification. Toutefois, le choix du vocabulaire est mûrement réfléchi pour que les différentes interprétations dont il fait l'objet aillent toutes dans le sens du message souhaité initialement et pour qu'il ne puisse pas aller à l'encontre de l'image que l'unité désire donner d'elle-même. C'est donc un répertoire contrôlé, bien qu'il soit approprié par la collectivité. Sa « répétition exacte comme condition d'un changement positif »¹⁰⁶ montre l'ancrage de cette pratique dans une tradition écrite. Pour permettre cette non-variation, les chants présentent des caractéristiques de l'oralité, notamment dans leur construction et par le recours à des procédés mnémotechniques particuliers, tels que l'usage de formules « clichés » ou, d'un point de vue mélodique, avec, par exemple, des cadences mélodiques descendantes, observés dans les différentes analyses faites précédemment. En outre, cette « mémorisation mot pour mot est facilitée par l'existence de "pompes" écrites »¹⁰⁷ sans lesquelles le temps d'apprentissage du répertoire serait largement allongé. Cette transmission littérale du répertoire associé à la marche en ordre serré nécessite, à la fois l'aide de l'écrit, car c'est un processus d'acquisition qu'il est « très difficile d'accomplir sans texte écrit, texte écrit qui est lui-même une

¹⁰⁵ Marlène Belly, « Mémoire orale et recueils de cantiques : le répertoire de Grignon de Montfort », *op. cit.*, p. 215.

¹⁰⁶ Geoffroy A. Dominique Botoyiyê, *Le passage à l'écriture*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁷ Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, *op. cit.*, p. 125.

formalisation du discours »¹⁰⁸ et un temps d'apprentissage qui se fait en dehors du contexte rituel ou cérémoniel car il ne fait pas appel à la « mémoire normale »¹⁰⁹. L'apprentissage mot à mot n'est qu'une première étape dans l'assimilation des « chants de marche » car il reste à un « niveau superficiel »¹¹⁰ de la mémoire. La connaissance du répertoire va s'ancrer plus profondément par l'expérience du rituel, de son interprétation collective et c'est là que le chant et son texte auront un sens pour l'interprète. Ainsi, l'armée préfère l'oral et ne se sert de l'écrit que comme support visant à faciliter la mémorisation parce que le recours à l'écriture seule « permet l'appropriation de l'autodidacte et rend l'acquisition de l'information potentiellement moins personnelle, moins “intensive” »¹¹¹. L'appropriation du chant est moindre, malgré sa connaissance et les interprétations plus libres en l'absence de ce guide. Ce dernier constitue, en conséquence, un moyen de contrôler la pensée individuelle des membres de l'unité et contribue à la formation institutionnelle des engagés.

Dans la catégorie des « chants de marche », la variation est plus importante pour les chants communs. Dans un régiment comme le RICM, cette partie du répertoire sert principalement aux unités primaires mais aussi à quelques unités élémentaires. Malgré leur absence de personnalisation, ces pièces ont vocation à représenter l'unité qui procède alors à son appropriation. Cette dernière passe notamment par quelques modifications textuelles. Celles-ci sont parfois volontaires, mais peuvent aussi être le fait d'une défaillance de la mémoire. Ainsi, le degré de variabilité de ces chants est nettement plus élevé, sans toutefois prendre de très grandes proportions, compte tenu de l'emploi du recueil et de la régulation du groupe plus large, constitué des plus anciens, même s'ils ne font pas partie de l'unité, pour limiter le taux de variabilité. Prenons comme exemple le refrain de *Ni trêve ni pitié* qui est également connu sous le titre *À l'assaut* dans le carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*¹¹². La présence d'une même pièce sous deux titres différents est probablement le fruit d'une erreur due à cette double dénomination. En effet, seul le troisième vers du refrain présente une infime différence entre ces deux versions :

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹¹² *Chants et traditions des Troupes de Marine, op. cit.*, p. 120, 122.

Pour l'ennemi, ni trêve ni pitié.

Il reculera aux feux de nos canons.

Debout les morts, et sonne le clairon

*Debout les **gars** et sonne le clairon*

À l'assaut Marsouins, pour la France en danger.

Ainsi, aucune confusion n'est possible dans la reconnaissance d'une seule et même pièce. En revanche, la version proposée comme étant « traditionnellement chanté[e] par le 2^e escadron »¹¹³ du RICM se montre quelque peu différente, sans pour autant qu'elle puisse être considérée comme un autre chant. En effet, dans les trois premiers couplets et dans le refrain, seuls quelques mots ou expressions sont modifiés et l'air reste strictement le même. Ce n'est que dans le quatrième couplet que les modifications sont plus importantes avec un remplacement des deux premiers vers :

Nous qui avons lutté dans toutes les guerres,

Nous qui avons **saigné** dans **trop de**

Perdu nos frères pour plus de liberté.

[guerres

Nous donnerons à la terre charnelle,

Aux âmes fières des chansons toujours belles.

Nous donnerons à la terre charnelle,

Aux âmes fières des chansons toujours belles.

Pour l'ennemi, ni trêve ni pitié

Il reculera aux feux de nos canons.

Debout les morts, et sonne le clairon

***Prenons les armes**, et sonne le clairon*

À l'assaut Marsouins, pour la France en danger.

*Assaut Marsouin, **vers la gloire sacrée**.*

C'était au soir d'une immense bataille,

Nous étions morts, et puis nous étions là

Mais dans la nuit, la rage nous tenaille,

La rage de vaincre nous porta au combat.

Mais dans la nuit, la rage nous tenaille,

La rage de vaincre nous porta au combat.

¹¹³ *Chants du Marsouin, op. cit.*, p. 68.

Nous sommes superbes mais nos actions de guerre **Nous sommes forts et** nos actions de
Égaleront celles de nos anciens. [guerre

Ce seront eux au courage légendaire
Qui pourront dire « Ah ! Vous nous valez bien ».
Ce seront eux au courage légendaire
Qui pourront dire « Ah ! Vous nous valez bien ».

Sur cette terre, comme sous d'autres cieux, **Nous tracerons un sentier lumineux**
Seigneurs de guerre et soldats de la paix. **Pour les soldats de bonne volonté**
Nous sommes fiers, nous sommes valeureux
Et nous vaincrons pour la France attaquée. Et nous vaincrons pour la France **en**
[danger.

Nous sommes fiers, nous sommes valeureux
Et nous vaincrons pour la France attaquée. Et nous vaincrons pour la France **en**
[danger.

Toutefois, la version interprétée par les marsouins du RICM n'est pas celle inscrite dans leur livret. Elle est pratiquement identique à celle proposée dans le carnet de *Chants et traditions des Troupes de Marine*¹¹⁴, avec seulement deux modifications, l'une dans le troisième vers du refrain, « Debout les morts » est remplacé par « Debout les hommes » et l'autre dans le dernier vers du dernier couplet, « pour la France attaquée » est remplacé par « pour la France en danger », comme dans la version du carnet du RICM. Ainsi, utiliser le texte écrit n'exclut pas toute variation. Cet exemple, mis en lien avec l'analyse des « chants d'unités » faite précédemment, montre qu'au-delà du rapport à l'écrit, c'est le groupe qui fait le choix, conscient ou non, de la modification de ses chants. Ainsi, malgré le recours à l'écriture, les procédés oraux restent déterminants dans la mise en œuvre de ces pièces et dans leur appropriation par les engagés. En dépit d'une variation peu importante, cet exemple démontre que la notion d'oralité, avec les principes de mémorisation qu'elle implique, domine. On voit alors ici un recours à l'écriture qui n'est pas prescriptif, mais qui intervient comme soutien à la mémoire.

En définitive, le carnet de chants constitue un outil mnémotechnique pour les militaires. La fixation écrite que sa constitution entraîne contribue à figer le répertoire, sans

¹¹⁴ *Chants et traditions des Troupes de Marine, op. cit.*

pour autant lui ôter toute variabilité. En effet, les pièces de représentation communes à l'ensemble de l'Armée de Terre peuvent présenter une légère variabilité destinée à personnaliser la performance de l'unité chantante. Toutefois, la grande majorité du répertoire est totalement fixe, non uniquement à cause de l'utilisation d'un support écrit. Elle l'est aussi du fait de la transmission par répétition d'un même modèle, mais également dans un souci de visibilité et d'identification des chants des unités d'une part, et du fait de la simplicité mélodique du répertoire de popote, d'autre part.

En conclusion, le carnet de chants fait référence à deux types d'ouvrages, l'un est un recueil créé par et pour une unité en particulier, l'autre est un outil de réglementation consigné sous l'acronyme TTA 107. Il est apparu que ce dernier présente des incohérences et qu'il n'est pas en adéquation avec la pratique actuelle du chant militaire. Il vise à contrôler les pratiques vocales pour qu'au travers d'elles, les unités diffusent une image qui est en accord avec les volontés institutionnelles. Toutefois, il ne répond pas aux préoccupations des militaires qui chantent surtout dans le but de servir la cohésion de leur groupe et leur identité collective, d'où un non-respect de cette réglementation jugée restrictive et désuète. Au lieu de se référer à cet ouvrage officiel, les unités procèdent à la publication de carnets de chants qui leurs sont propres. Ils viennent soutenir leurs revendications identitaires en consignant à la fois un résumé de leurs traditions (historique de l'unité, rappel des étapes de la « Poussière »...) et les pièces considérées comme étant représentatives des pratiques de l'unité. Cette dernière se sert de ces livrets librement pendant les popotes où il est utilisé comme un aide-mémoire visant à soutenir les performances musicales à vocation cohésive par le rassemblement et la collégialité suscités. Dans le contexte de la marche en ordre serré, ce type de recueil est un support à l'apprentissage mot à mot des chants qui ne peut se faire qu'en dehors du contexte rituel. Il constitue une aide à la transmission orale mais ne lui supplée pas ce qui permet de préserver une transmission contextuelle et significative du répertoire, aboutissant à la formation institutionnelle de ses interprètes vers une pensée commune et conforme à la volonté de l'armée. Ainsi, ces recueils montrent l'inscription du répertoire militaire dans une culture de l'écriture, notamment caractéristique des sociétés occidentales, malgré sa transmission principalement orale. Ce mode d'apprentissage impose aux chants certaines caractéristiques textuelles et musicales propres à l'oralité et laisse au répertoire une certaine mouvance pour qu'il reste en accord avec les attentes des engagés, sans quoi il ne présenterait plus d'intérêt dans la construction sociale et identitaire des différentes unités. Cet examen ne suffit pas à comprendre totalement la manière dont se

perpétue la pratique du chant au sein des Troupes de Marine. En ce sens, le chapitre suivant sera consacré à un examen plus approfondi des vecteurs de sa transmission principalement pendant la formation initiale des engagés.

Chapitre 9

L'apprentissage du chant militaire et l'intégration du jeune engagé

L'institution militaire représente un vaste groupe socialement structuré en différents sous-ensembles marqués par une importante ritualité, mais aussi des modes de penser et d'agir spécifiques. Lors de son « incorporation »¹, le futur soldat n'est évidemment pas, ou peu familiarisé avec ces pratiques et une période d'intégration est indispensable. Elle prend la forme d'un rite de passage. Tout d'abord, l'engagé rompt brutalement avec sa vie antérieure puis, s'ensuit une période d'isolement qui se termine par un rituel de reconnaissance autre. Cette intégration sociale se fait conjointement à la formation à ce métier spécifique pendant la période des « classes », officiellement appelée « Formation Générale Initiale » (FGI). Cette formation initiale des militaires du rang, puisque les autres catégories vont en écoles, est définie par l'institution comme ayant « pour objectif de faire adopter par les MDR [militaires du rang] un comportement conforme à l'éthique militaire (savoir-être) et de lui faire acquérir les compétences techniques et tactiques nécessaires (savoir-faire) pour tenir un emploi. Elle contribue à son intégration dans la communauté militaire »². Cette période représente les quinze premières semaines d'engagement de tout EVAT (Engagé Volontaire de l'Armée de Terre). Elle vise à « séparer des individus ou des groupes d'un statut pour les agréger à un autre »³ commun à chacun d'eux et qui prend la forme d'un « peloton de classes ». Elle est jalonnée par un « parcours de traditions » permettant l'acquisition d'attitudes et de savoir-faire adéquats se traduisant par une alternance entre des phases d'apprentissage et des phases de rituels. Ces derniers sont, pour une part, officiels et pour une autre part, internes aux unités. Ce parcours, qui peut prendre différentes formes selon les régiments, permet au militaire d'acquérir les spécificités culturelles du groupe pour qu'il se les approprie. Aussi, la présente étude s'appuiera sur l'exemple du RICM. Elle sera axée, dans un premier temps, sur la place du chant dans le processus de socialisation du jeune engagé. Dans un second temps, la nature des rituels d'intégration sera abordée.

¹ C'est ainsi qu'est nommée l'intégration à une unité militaire.

² Instruction n° 953/DEF/RH-AT/PRH/LEG relative à la formation individuelle des militaires du rang de l'Armée de Terre du 8 juil. 2010, Bulletin Officiel des Armées, édition chronologique n° 35 du 27 août 2010, texte n° 4, 1.1.1. Objectif général, en ligne :

http://www.boc.sga.defense.gouv.fr/pdf/2010/2010_035_p_def1051651j_52035.pdf.

³ Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, op. cit., p. 631.

1. La place du chant dans la formation initiale du soldat

Dans la mesure où elle est socialement structurée, l'intégration de l'engagé à l'institution militaire ne peut se départir d'une familiarisation avec les comportements qui lui sont propres. Par « l'incorporation des manières d'être (de sentir, de penser et d'agir) d'un groupe, de sa vision du monde et de son rapport à l'avenir, de ses postures corporelles comme de ses croyances intimes »⁴, la personne se socialise et devient familière de cette entité sociale. Au sein de l'armée, l'apprentissage du répertoire militaire durant cette période initiale de formation participe à cette intégration, à la fois sur un plan physique et sur un plan moral. Afin de mieux comprendre l'implication du chant dans le processus de socialisation des militaires, il importe tout d'abord de revenir sur l'environnement dans lequel se fait cette intégration initiale.

1.1. Une socialisation collective pour unifier le groupe

L'entrée dans l'institution est la première étape de l'intégration du jeune volontaire. Elle se fait dans l'enceinte de son régiment d'affectation et dure environ une semaine. Elle n'est jamais vécue individuellement. Le nouvel engagé est, dès son arrivée sur son lieu d'affectation, inséré dans un groupe uniquement composé de personnes ayant son statut. Ainsi, le passage individuel de l'état de civil à celui de militaire se fait collectivement, de telle sorte que tous les membres de ce nouvel ensemble soient liés par cette intégration simultanée. L'arrivée du jeune engagé dans l'enceinte institutionnelle constitue la phase de rupture avec le vécu passé. Elle a été préparée individuellement dans le temps séparant la décision d'engagement à l'armée et le premier jour d'intégration. Cette période comprend une succession de tests et d'entretiens validant, ou non, la décision d'engagement⁵ et s'étale généralement sur quatre à cinq mois, selon le ministère de la Défense. Ce temps permet au volontaire de se préparer psychologiquement et physiquement à passer de l'état de civil à celui de militaire. Toutefois, ce passage provoque une rupture brutale avec l'ancienne vie de l'engagé. Elle se traduit par une quasi-absence de contact avec l'institution pendant la période de « latence » et une immersion totale à la date effective de son engagement. Elle consiste en une perte des repères antérieurs pour l'individu, privé du jour au lendemain, à la fois de ses

⁴ Claude Dubar, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 81.

⁵ « Convocation, sélection... incorporation ». Site Internet du ministère de la Défense, dossier recrutement : <http://www.defense.gouv.fr/terre/contenus-des-dossiers/recrutement/convocation-selection-incorporation>.

effets personnels, de sa liberté de contact avec son milieu d'origine et de l'ensemble de ses gestes habituels. En outre, il se voit doté d'un packaging standardisé donnant à tous les membres de cette unité naissante la même apparence, cette dernière étant complétée par l'adoption obligatoire de la coupe de cheveux (ou pour les femmes la coiffure) réglementaire. Cette scission avec les habitudes et l'environnement du nouvel engagé marque le début de son incorporation. C'est la première étape de sa socialisation militaire. Cette notion d'incorporation implique de faire entrer la personne dans le corps social militaire par le dépouillement de ses autres appartenances, de manière à ce qu'il se « fonde » dans cette nouvelle masse. Il perd alors de son individualité et met entre parenthèses son identité propre pour devenir « un élément de » la troupe.

D'un point de vue musical, chacun des nouveaux engagés a sa sensibilité et ses références. Tout comme les autres éléments distinctifs individuels, celles-ci sont exclues au profit de l'enseignement d'un répertoire commun, favorisant son intégration militaire par l'acquisition d'éléments culturels communs. Le premier chant étudié est l'Hymne national, *La Marseillaise*. Il justifie l'existence d'une telle institution et constitue le premier symbole de l'engagement des volontaires. C'est « une sorte de première étape historique obligée du processus identitaire »⁶. À elle seule, cette pièce représente les valeurs que ces personnes devront chercher à défendre, c'est-à-dire les valeurs de la République. Sans procéder à une analyse détaillée, il importe de s'attarder sur quelques points pour mieux comprendre sa place dans la formation initiale des militaires. Tout d'abord, il s'agit d'un chant de guerre mettant en avant l'importance de la cohésion. Cette notion est primordiale dans l'organisation militaire et tout est fait, dès le début de l'intégration des nouveaux engagés, pour les inciter à rechercher l'état relationnel exprimé symboliquement dans le répertoire vocal. Ces rapports intragroupes spécifiques apparaissent notamment dans la métaphore familiale que l'on retrouve dans le premier couplet de *La Marseillaise* :

⁶ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, op. cit., p. 131.

Allons ! Enfants de la Patrie !
Le jour de gloire est arrivé !
Contre nous de la tyrannie,
L'Étendard sanglant est levé ! (*bis*)
Entendez-vous dans vos campagnes
Mugir ces féroces soldats ?
Qui viennent jusque dans vos bras
Égorger vos fils, et vos compagnes.

L'usage du mot « enfants » renvoie au vocabulaire utilisé au sein de l'institution où la troupe fait référence au « père » et se place donc dans cette position de légataires d'un héritage moral. Le rapport au sang, omniprésent, vient asseoir cette idée de filiation. Il a une valeur symbolique, associée au rouge, « véhicule de la vie »⁷, mais aussi « véhicule des passions »⁸. Il symbolise « tout ce qui est beau, noble, généreux »⁹. En ce sens, le « sang impur », dans le deuxième vers du refrain fait référence aux personnes dénuées de courage, dont la conduite n'est pas valeureuse, mais au contraire cupide et corruptible. Dans le même temps, il donne une dimension réaliste du métier des armes quant à sa violence puisque déverser le sang renvoie aux blessures, voire à la mort.

Par ailleurs, le contexte révolutionnaire dans lequel il a été composé est à prendre en compte pour en comprendre la portée textuelle car il met en lumière les valeurs de la République, en opposition avec un régime totalitaire, quelle que soit sa nature. En cela, il défend un pouvoir fondé sur un système démocratique, mode d'organisation politique souvent mis en avant dans la justification de l'implication de l'armée française dans les opérations extérieures (ex-Yougoslavie, Côte-d'Ivoire, Tchad, etc.). L'institution de la Défense intervient également dans le cadre onusien du « maintien de la paix », notion qui rejoint le cinquième couplet du chant dont le texte incite à ne pas tuer et à comprendre les causes des agissements de l'ennemi :¹⁰

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 976.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ <http://www.assemblee-nationale.fr/12/evenements/rouget-de-lisle/marseillaise-paroles.asp>.

Français, en guerriers magnanimes
Portons ou retenons nos coups !
Épargnons ces tristes victimes,
À regret, s'armant contre nous ! (*bis*)
Mais ce despote sanguinaire !
Mais ces complices de Bouillé !
Tous ces tigres qui, sans pitié,
Déchirent le sein de leur mère !

Ce couplet exprime symboliquement l'une des valeurs militaires françaises de ne pas chercher à tuer son adversaire mais de le « neutraliser » ou de le « mettre hors d'état de nuire »¹¹. Ces expressions peuvent bien sûr signifier la mort de l'ennemi. Elles montrent également l'ambiguïté nécessaire au respect de ce principe qui passe également par la mise en avant d'une « force de dissuasion », notamment lorsqu'elle intervient dans des missions de « maintien de la paix ». Toutefois, ces vers ne sont pas chantés et, le plus souvent, pas connus des militaires qui n'apprennent que deux couplets et le refrain, car seuls le premier couplet et le refrain sont interprétés lors des cérémonies et prises d'armes. En conséquence, ce texte correspond à la pensée institutionnelle, mais il n'est pas un outil directement utilisé dans le cadre de la formation initiale du militaire. C'est plus la valeur symbolique du chant qui importe. *La Marseillaise* consiste en une sorte de justification de l'engagement militaire. Même si elle n'est pas chantée en entier, elle est l'hymne de la France et représente ses valeurs, dont l'enseignement dans les détails passe par d'autres vecteurs. Le fait d'interpréter cet hymne, même partiellement, consiste en l'affirmation d'une appartenance. Dans le cas de l'hymne national, le chanter est une revendication de son patriotisme et permet aux militaires de rappeler les raisons de leur engagement et leur dévouement envers la patrie dont « le groupe apparaît comme un substitut »¹². C'est donc un acte unificateur de personnes d'horizons différents puisqu'il renforce l'idée que servir la nation est un acte honorable. En ce sens, l'interprétation collective de *La Marseillaise* particularise le groupe par sa fonction et donne au militaire la portée de son engagement.

¹¹ L'armée met en avant le fait qu'elle favorise l'utilisation de munitions de petit calibre, notamment sur les FAMAS (Fusil d'Assaut de la Manufacture de Saint-Étienne) qui fonctionnent avec des balles de 5,56, dont la vocation est, avant tout de blesser pour « neutraliser » et non de tuer, bien que ce type de fusil soit potentiellement mortel, comme toute arme à feu.

¹² Marie-Anne Paveau, « Images de la militarité dans les chants de l'Armée de terre française », *op. cit.*, p. 225.

En définitive, l'intégration à l'armée constitue une rupture générale puisque « chacun se voit progressivement “dépossédé de son passé” (rupture provisoire des liens familiaux et amicaux qui ancrent l'identité de chacun) »¹³ par « des processus de mortification, d'humiliation et de profanation de la personnalité »¹⁴. Ces derniers facilitent l'acquisition de nouvelles références fondatrices de l'identité militaire mais surtout, ils permettent à ce nouveau groupe de s'unifier autour d'elles et de développer des liens affectifs. Ces stratégies visant au rejet des modes de vie passés amènent à penser l'institution militaire comme une entité différente et aboutit à une séparation favorisant l'intégration à ce nouveau groupe de référence. La position de l'encadrement, et plus particulièrement celle du chef de peloton est déterminante dans ce processus de rupture et dans la construction de nouveaux repères car ils sont les seuls à les maîtriser. Ainsi, l'ensemble des faits et gestes, des attitudes, des dires de ces cadres, fait figure de modèle et tenter de leur ressembler est alors valorisant puisqu'ils ont « une situation avantageuse dans la hiérarchie sociale »¹⁵ et qu'ils ont déjà honoré cet engagement à la nation auquel les autres aspirent. Fort de sa supériorité de grade, d'ancienneté et d'expérience, le chef fait subir aux jeunes engagés un ensemble d'épreuves dictées par l'institution et leur impose des sacrifices pour qu'ils comprennent les implications d'un tel engagement, qu'ils prennent goût à l'effort et au don de leur personne uniquement pour la fierté d'avoir accompli son devoir. C'est donc par la figure du chef que passe l'enseignement de l'ensemble des normes et attitudes conformes à l'armée dans laquelle les engagés font leur entrée. C'est également lui qui communique les références sur lesquelles le peloton en devenir appuiera son identité collective, notamment par la transmission du répertoire de chants militaires. Son travail est facilité par la mise dans l'adversité du groupe qui aspire alors à une certaine unité. En effet, dans son existence naissante, « la différence apparaît comme un obstacle et la similitude comme un but. L'identification mutuelle conduit à l'“esprit de corps” et à la recherche de conformité »¹⁶. Cette dernière passe par une apparence similaire, des façons de faire normalisées, mais aussi par des repères culturels communs, dont le chant est un vecteur essentiel, car il est, pour les engagés, une expression commune.

¹³ Claude Weber, *À genou les hommes...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Edmond-Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », *op. cit.*, p. 192.

¹⁶ *Ibid.*, p. 177.

1.2. Le chant, à la fois un apprentissage et un vecteur d'apprentissage

Dans les premiers instants de son existence, l'unité militaire naissante est marquée par une rupture normalisatrice répondant à une nécessité intégratrice de ses membres. Après cette première phase d'une semaine, pendant laquelle chacun se familiarise avec les autres et avec son futur environnement de travail, le peloton (ou section) est mis à l'écart et va dans une enceinte spécialement dédiée à son statut. Il s'isole au CFIM (Centre de Formation Initiale des Militaires du rang) pour que ses membres se préparent, pendant douze semaines, à devenir militaires. La vision du régiment constitue alors l'objectif motivant les activités à venir. La formation a quelque chose de sacré, de caché, en tout cas de suffisamment spécifique pour qu'elle ne prenne pas place dans le lieu habituel. Il est à préciser que jusqu'en 2010, date de création du dispositif CFIM¹⁷, les classes se faisaient dans l'enceinte du régiment, mais, malgré tout, à l'écart des personnels en place. Au RICM, le lieu des classes était dans un espace séparé par la rue, aussi bien pour les instructions que pour la « zone de vie », par rapport aux espaces dédiés aux autres escadrons. La centralisation des lieux de formation répond avant tout à des contraintes d'organisation mais aussi d'égalité. Elle permet à chacun de se voir dispenser les mêmes savoirs et d'acquérir les mêmes bases du combat, quel que soit le régiment d'affectation. Ce dispositif a aussi pour but de mieux contrôler les pratiques initiatiques déviantes imposées par certains cadres, grâce à la présence de formateurs permanents. Toutefois, une certaine liberté d'instruction est laissée aux régiments puisque les jeunes, tout du moins ceux qui intégreront une unité de combat, sont en partie encadrés par leurs futurs chefs qui leur inculquent, dès le début de leur formation, les « traditions », c'est-à-dire les façons de faire propres à leur futur régiment d'appartenance, ainsi que l'histoire et la place de ce dernier au sein de l'armée. Malgré tout, cette formation aux « traditions » est plus longue que la FGI et se poursuit après l'intégration au régiment, pendant la Formation Spécialisée Initiale (FSI), d'une durée de trois mois, période pendant laquelle le peloton n'est pas encore considéré comme opérationnel. Il fait donc encore l'objet d'un statut différent du reste de l'effectif régimentaire. L'unité n'est plus totalement en marge, mais elle n'est pas encore complètement intégrée.

Le passage de ce nouveau groupe hétéroclite, dont le seul point commun initial est cet engagement volontaire dans l'Armée de Terre, à une unité solidaire, implique que ses

¹⁷ Le dispositif CFIM a été mis en place en septembre 2010 par le CEMAT. Cf. Avis présenté au nom de la commission de la défense nationale et des forces armées, sur le projet de loi de finances pour 2011 (n° 2824) tome IV Défense préparation et emploi des forces, forces terrestres par M. Jean-Louis Bernard, député, p. 18, en ligne : <http://www.assemblee-nationale.fr/13/pdf/budget/plf2011/a2862-tiv.pdf>.

membres adoptent des références communes qui n'étaient pas nécessairement partagées auparavant et qui influencent inévitablement l'identité individuelle de chacun. La privation des libertés de mouvement et l'inscription des militaires dans une logique « d'institution totale »¹⁸, c'est-à-dire celle « d'un lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées »¹⁹, marque cette période initiale. Ce type d'organisation « brise les frontières qui séparent les trois champs d'activité : dormir, se distraire et travailler »²⁰ et interdit à l'individu toute sortie de cet environnement spécifique. Contrairement aux milieux fermés analysés par Ervin Goffman, dans lesquels le maintien d'une barrière entre l'individu enfermé et l'institution est souhaité, il y a, au sein de l'armée, « une recherche de transformation, d'adhésion culturelle totale où les épreuves initiales ne sont qu'un obstacle à passer »²¹. Cette mise en communauté à l'écart de la société civile et du reste de la société militaire contraint l'engagé, sous la pression de son encadrement, à s'approprier des repères institutionnels, tout en développant des rapports de solidarités avec les autres membres de son unité d'appartenance, lui permettant une existence en son sein. Se dessine alors « la puissance du groupe, le primat du groupe »²² dans lequel l'individu « se définit par rapport aux autres, et à leur jugement »²³. Ainsi, cette rupture, associée au fait que les engagés ne se connaissent pas préalablement « instaure une “crise” passagère et évolutive des repères identitaires et met en jeu des “stratégies” individuelles (en relation avec la personnalité de chacun) et collectives (car elles naissent de la situation groupale) pour y répondre. L'anonymat initial donne à chacun la sensation de ne pas exister comme individu et d'être noyé dans la masse »²⁴, ce qui aboutit à une unification élémentaire de ces hommes. En dépit d'une communication spontanée au sein de l'unité, les manœuvres institutionnelles d'uniformisation des individus et les non-choix relationnels entre les personnes, compte tenu de l'imposition des sous-ensembles par l'encadrement et la collectivité des gestes, renforcent cette impression et la rendent plus durable. Dès sa constitution, la suprématie de la communauté sur l'individualité de ses membres est alors mise en exergue.

¹⁸ E. Goffman, *Asiles*, Paris, Minuit, 1968, p. 41.

¹⁹ Emmaunelle Prévot-Forni, *L'identité militaire à l'épreuve des opérations extérieures à finalité pacificatrice*, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Claude Weber, *À genou les hommes...*, *op. cit.*, p. 64.

²² Edmond-Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », *op. cit.*, p. 178.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 177.

L'isolement des novices induit un rejet des socialisations antérieures par l'adoption de l'institution totale et leur permet de se constituer rapidement en unité solidaire. Cette mise à l'écart répond à une phase d'apprentissage qui lui procure « une mise en cohérence de la façon dont on se perçoit avec l'identité de l'organisation »²⁵. Plusieurs stratégies sont instaurées pour favoriser les apprentissages nécessaires à cette intégration, notamment le chant collégial d'un répertoire particulier, dont il convient, dans un premier temps, de déterminer les processus. Dans un second temps, il importera d'analyser dans quelle mesure ces pièces deviennent des vecteurs de transmission d'attitudes spécifiques à l'institution.

La transmission de la culture musicale militaire aux jeunes engagés est fortement marquée, on l'a vu dans les chapitres précédents, par le principe d'imprégnation. Toutefois, lors de la formation initiale, cette façon de faire n'est pas envisageable, tout d'abord parce que le futur peloton n'est pas en contact avec les militaires confirmés, ensuite parce qu'elle est très progressive et ne permettrait pas aux nouveaux arrivants de la maîtriser suffisamment à l'issue de cette période. Aussi, les chants sont sciemment transmis en diverses circonstances selon leur catégorie d'appartenance. Ceux destinés à accompagner la marche font l'objet de séances d'instruction, appelées « instruction chant », programmées en dehors du contexte normal d'interprétation à l'issue desquelles la pratique vocale est associée à l'apprentissage de la marche. Pendant ces séances, le texte de la pièce choisie est projeté via un rétroprojecteur ou un vidéoprojecteur. Sa signification fait généralement, mais non systématiquement, l'objet d'une brève explication qui peut porter sur le ou les conflits évoqués et le contexte de création ou d'adoption du chant. Pour leur fournir un ensemble de repères qui « oriente l'inscription de l'individu dans le tissu social, les modalités de partage des valeurs qui s'offrent à lui »²⁶.

Le texte est ensuite lu par l'ensemble du groupe, à l'instar d'un poème, puis l'apprentissage se fait de « maître à élève ». Après une première interprétation intégrale, le chef chante phrase par phrase et la troupe répète, comme préconisé par le TTA 107²⁷. Un seul couplet est appris pendant une séance et le travail de mémorisation mot à mot des paroles se fait en dehors de ce temps d'instruction. Ainsi, chacun s'organise comme il le souhaite, seul ou avec quelques camarades, selon la technique d'apprentissage de son choix.

Les conseils officiels précisent qu'« avant d'aborder l'étude de la mélodie, il faut s'assurer que toute la section connaisse les paroles »²⁸. Or, la mise en musique d'un texte aide

²⁵ Benoît de Saint Vincent, Nicolas Masson, Valérie Berrette, *Vers une identité commune aux acteurs de la Défense, constats et perspectives*, Paris, Centre d'Étude en Sciences Sociales de la Défense, 2007, p. 30.

²⁶ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, op. cit., p. 13.

²⁷ *Carnet de chant TTA 107*, op. cit., « Conseils d'interprétation ».

²⁸ *Ibid.*

à sa mémorisation et c'est par l'association de ses deux composantes que le chant a du sens. Ce postulat théorique corrobore avec la pratique effective du chant au sein de l'armée puisque dès le début de l'apprentissage du répertoire, mélodie et texte sont transmis conjointement. Au début de chaque nouvelle séance, le chef s'assure « que toute la section connaisse les paroles »²⁹, conformément aux conseils prodigués dans les premières pages du TTA 107, mais aussi la mélodie.

Pendant ces moments d'apprentissages, le chef joue le rôle de l'homme-ton et se charge, dans un premier temps, de lancer lui-même le chant. Il en énonce l'incipit puis dit « 3-4 » et tout le monde reprend la pièce à son début, contrairement à ce qui se passe après la formation où l'homme-ton lance le chant en entonnant seul les premières syllabes, à l'issue desquelles l'interprétation devient collective, sans interruption. L'objectif visé est que chacun soit capable de chanter intégralement la pièce et soit en mesure de prendre le rôle de l'homme-ton. À cette avancée de l'instruction, les cadres ont une idée des capacités vocales de chacun et un homme-ton est désigné parmi ceux dont la tessiture est la plus appropriée et dont la justesse d'exécution est la meilleure. La procédure normale de lancement d'un chant est alors enseignée et l'ensemble de l'unité s'exerce pour débiter son interprétation selon la norme. Lorsque la prestation vocale est bien maîtrisée par le groupe, une seconde phase de la séance d'instruction est consacrée à une mise en situation de la performance vocale. L'unité sort de la salle de cours, se positionne en ordre serré et s'entraîne à chanter en marchant au pas. Ce temps est entrecoupé de conseils du chef à la troupe pour qu'elle progresse. Ce travail favorise la mémorisation de la pièce, puisqu'« il y a un parallélisme d'apprentissage entre le balancement du corps et la mémorisation »³⁰. Dans le même temps, elle contribue à maîtriser le déplacement au pas cadencé et les attitudes physiques prescrites puisque, « s'exercer, c'est s'imprégner de gestes, de postures, c'est atteindre, quels que soient les moyens employés, le niveau requis pour la circonstance : autant d'efforts qui facilitent l'assimilation et l'adhésion par un jeu sur différents registres corporels, émotionnels, sensitifs [...] mais également visuel : être caché, un peu éloigné »³¹. Lorsque le chant est bien su, il soutient notamment la régularité du pas. Le tempo aide à régler les gestes de chacun sur ceux des autres et régule la vitesse de déplacement de l'unité. C'est seulement après une maîtrise parfaite de la performance, que le groupe peut se déplacer en chantant à la vue de tous.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, op. cit., p. 234.

³¹ Marlène Belly, « Grignon de Montfort : Dialogue en Cantique ou l'oralité au service de la foi », op. cit., p. 70.

Le répertoire « de tradition » est appris, pour une part, pendant les bivouacs et, pour une autre, en « instruction chant ». C'est le cas des pièces nécessaires aux rituels, comme l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*. Seul le premier couplet est interprété lors des rassemblements et doit être su par cœur, sans variation. Quelles que soient les circonstances, lors de cérémonies ou dans des situations festives, il est interprété au garde-à-vous afin de respecter la solennité qui doit en accompagner la performance. Ce titre est l'un des éléments identitaires de l'arme et son apprentissage a pour but de commencer à faire intégrer au jeune engagé les références propres aux Troupes de Marine. Il fait donc l'objet d'une grande attention et est méticuleusement mémorisé à l'instar des « chants de marche ». Bien qu'interprété partiellement, il met en avant les valeurs fondatrices et fédératrices des Troupes de Marine.

Alors que les « chants de marche » et l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* sont systématiquement enseignés en salle de cours, toutes les pièces festives ne font pas l'objet d'une instruction. Pour la plupart, elles sont transmises à la veillée, « au coin du feu de camp lors des sorties terrain »³² et peuvent être revues en fin de séance d'instruction, lorsque le temps le permet. La transmission du répertoire « de marche » est programmée institutionnellement mais celle des pièces festives n'est pas officielle et prend place, principalement dans l'intimité du groupe, en dehors du temps de travail proprement dit, dans des situations où leur interprétation est possible dans la vie régimentaire. L'usage du carnet de chants soutient cet enseignement qui s'accompagne d'une explication sur les spécificités d'interprétation de ces pièces. Ils sont appris également par répétition, mais l'absence d'un apprentissage mot à mot des pièces, grâce à l'appui d'un recueil, procure une plus grande souplesse. C'est une situation de transmission par voie orale d'ancien à jeune, avec l'aide d'un support écrit. Contrairement aux chants destinés à accompagner les déplacements où seuls quatre ou cinq titres usuels sont nécessaires à l'engagé pour participer aux prises d'armes et autres rituels de représentation, un éventail plus large du répertoire festif lui est utile pour qu'il puisse prendre part pleinement aux activités associées. Lors des premières participations, le nouvel engagé, en tant que novice, n'est pas critiqué pour son ignorance. Toutefois, il est implicite que les jeunes militaires connaissent rapidement les chants les plus populaires. Aussi, la prise de connaissance de ces occurrences se poursuit après la FGI et montre l'aspect plus traditionnel de cette partie du répertoire dont l'imprégnation demande un temps plus long.

³² Témoignage d'un caporal-chef, RICM, *op. cit.*

Deux possibilités d'apprentissage ont été observées. Tout d'abord, il peut être le fruit d'une initiative individuelle ou de celle d'un petit groupe. Ayant apprécié l'interprétation d'un chant, le ou les jeunes recrues font la démarche de l'apprendre par eux-mêmes, le plus souvent en sollicitant un militaire plus ancien : « À l'issue des classes on ne connaissait pas tout. Lorsqu'on entendait aux repas de cohésion un chant qu'on ne connaissait pas, on cherchait ensuite à l'apprendre pour le savoir au repas suivant. »³³ Dans l'autre cas, le peloton n'avait pas appris un chant assez populaire lors d'un repas festif et il a été la seule unité à ne pas prendre part à son interprétation. Cette situation a interpellé les cadres qui ont fait remarquer cette lacune au chef de peloton :

« Quand un peloton ne connaît pas un chant que tout le monde connaît, le chef de peloton se fait chambrer : “Comment ça se fait que tes mecs ne connaissent pas ce chant ?” Du coup, il n'est pas content et le répercute sur ses hommes : “Comment ça se fait que vous ne connaissez pas ce chant ?” Après, en tant que chef de peloton, on leur fait une bonne remarque pour qu'ils comprennent qu'il faut qu'ils aillent apprendre ça d'eux-mêmes et qu'on n'a pas que ça à faire, des “instructions chant” »³⁴.

Le chef de peloton décide alors, dans les jours qui suivent, de le leur faire apprendre afin que cette situation ne se reproduise pas : « Après, on prend quand même le temps d'en faire un peu pour être sûr que les gars connaissent l'essentiel, pour pas passer pour des “flans”. »³⁵ En ce sens, une forme de contrôle des connaissances du répertoire s'applique par l'ensemble de l'unité élémentaire et l'implication dans la pratique vocale est un outil de jugement de la valeur du groupe primaire. Par ailleurs, ces témoignages montrent que l'apprentissage du répertoire est, dans un premier temps, prescriptif, afin que les engagés maîtrisent un corpus « de base ». Dans un second temps, il est alimenté par l'individu selon ses choix et ses envies, mais restent sous la responsabilité du chef de peloton. Ce dernier doit veiller à son élargissement vers les occurrences en usage et doit garantir le maintien de cet acquis alors que l'investissement individuel de ses hommes dans ce domaine se limite parfois à la pratique des pièces les plus connues, lors des rassemblements, sur l'initiative des plus anciens. En effet, ce n'est souvent qu'après plusieurs années d'engagement qu'un réel attachement au chant se dessine, en même temps que la compréhension véritable de son rôle

³³ *Ibid.*

³⁴ Témoignage d'un adjudant, chef de peloton au 3^e escadron du RICM, Poitiers, 24 octobre 2009.

³⁵ *Ibid.*

dans le bon fonctionnement de l'institution et une part des engagés ne s'y attache jamais. Dans la mesure où une bonne pratique chantée est synonyme d'une bonne capacité opérationnelle, et d'une bonne cohésion entre les militaires, de la maîtrise du répertoire dépend, en partie, la réputation du groupe³⁶. Cette recherche d'une opinion valorisée « peut générer une pression bénéfique qui va pousser l'acteur ou le collectif à vouloir maintenir sa renommée »³⁷, ou à la faire grandir. Ainsi, elle « devient source de motivation »³⁸ et chacun doit œuvrer pour parvenir à cette reconnaissance. Toutefois, le chant n'est pas le seul vecteur de cette réputation qui ne peut pas être totalement positive pour un ensemble dont les capacités opérationnelles ne sont pas démontrées, même s'il parvient à se valoriser par le chant. Cette mise en avant du groupe peut appuyer l'image guerrière qu'il renvoie, par le biais de ses performances militaires, mais ne peut la constituer à lui seul. L'impact de la performance vocale sur la notoriété reste limité à l'appui d'une réalité militaire existante. Les démarches individuelles d'apprentissage des différentes pièces dépendent des goûts, mais aussi du degré de volonté d'intégration sociale de chacun. Certains peuvent avoir besoin d'en savoir plus pour se sentir tout à fait militaires. D'autres peuvent ne pas vouloir s'investir davantage dans cette pratique, considérant leur engagement uniquement du point de vue de son aspect professionnel. Cela dépend dans quelle catégorie fixée par Claude Weber et Sébastien Jakubowski s'inscrit l'engagé : les « carriéristes », les « idéalistes », les « opportunistes » ou les « réfugiés »³⁹. Le chant devient alors un moyen, parmi d'autres, de prise de conscience de son engagement, de son intégration et de son investissement pour l'unité à laquelle le futur soldat appartient, puisque l'interprétation collégiale favorise l'intégration sociale et la cohésion du groupe. De ce fait, l'activité chantée, par son effet sur la socialisation et la construction identitaire des militaires, sert l'institution dans son action d'incorporation des volontaires dans ses unités.

Cette incorporation, en plus de passer par la fonte de l'individu dans un groupe par une apparence stéréotypée et par l'adoption de repères communs, se fait aussi par la transmission d'un répertoire vocal symbolisant les valeurs de l'unité intégrée. Le chant constitue un outil essentiel de la verbalisation de l'ensemble des notions subjectives, pour lesquelles un enseignement traditionnel, sous forme de cours, n'est pas envisageable. Ainsi, la pratique vocale a pour but « l'adhésion à un discours exposant (sans que sa justification soit

³⁶ Cela dépend aussi des motivations car le groupe peut faire appel à d'autres stratégies, telles que le sport, pour favoriser son unité.

³⁷ Claude Weber, *À genou les hommes...*, op. cit., p. 202.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Claude Weber, Sébastien Jakubowski, *Être militaire dans l'armée de Terre*, op. cit., p. 60 sq.

nécessaire). L'affirmation de concepts clés met en valeur telles ou telles valeurs de l'organisation passées ou présentes »⁴⁰ qui permettent l'intégration à la communauté. Cette dernière passe notamment par la transmission des répertoires chantés comme moyen d'« éduquer » les nouveaux engagés, dans le sens où il y a une pression exercée de la part des plus anciens sur les plus jeunes. Le fait d'utiliser une méthode similaire pour enseigner le chant et les notions opérationnelles montre l'importance que l'armée accorde à cet exercice, mais aussi l'omniprésence hiérarchique et l'aspect pyramidal de l'organisation institutionnelle. Cette méthode est révélatrice de la suppression de toute forme de liberté de choix individuelle durant ces premiers mois pour les nouveaux engagés qui se trouvent alors à la base de cette pyramide et sont, en conséquence, dans un état de soumission totale. Elle se traduit, dans le domaine des chants, par une imposition d'une sélection du répertoire, sans tenir compte des préférences de chacun puisque pendant cette période particulière, les chants sont choisis arbitrairement par le chef de peloton et l'avis de ses subalternes n'est pas sollicité :

« On n'avait pas le choix, c'est le côté un peu négatif des classes. On nous dit faut apprendre même si le chant ne nous plaît pas, c'est imposé, tandis qu'après, on peut apprendre les chants qu'on aime bien, ceux qu'on a envie de chanter. On peut les proposer au chef de peloton. Si ça plaît, on peut l'adopter pour quelques temps. »⁴¹

C'est donc après sa formation initiale que le militaire peut faire des choix parmi le répertoire institutionnel, lui permettant de développer son identité militaire. Pendant les classes, il lui faut se fondre dans l'unité, il doit apprendre l'abnégation, l'obéissance inconditionnelle. Ces apprentissages lui imposent, « d'une part, de porter l'idéal du groupe et, d'autre part, de se mettre en conformité avec le fonctionnement de l'organisation pour être capable d'agir »⁴² pour l'unité à laquelle il appartient. En ce sens, la pratique du chant marque symboliquement l'importance de l'investissement individuel pour cette entité structurée afin de la rendre indissociable. L'existence individuelle de chacun n'est alors pas en jeu. Elle doit être mise au second plan et n'est pas reconnue en tant que telle. Dans cette logique de mise à l'épreuve par un système restrictif, le jeune militaire est contraint de s'approprier des chants

⁴⁰ Benoît de Saint-Vincent, Nicolas Masson, Valérie Berrette, *Vers une identité commune aux acteurs de la Défense, constats et perspectives*, op. cit., p. 31.

⁴¹ Témoignage d'un caporal-chef, RICM, op. cit.

⁴² Benoît de Saint-Vincent, Nicolas Masson, Valérie Berrette, *Vers une identité commune aux acteurs de la Défense, constats et perspectives*, op. cit., p. 30.

qu'il n'apprécie pas forcément, généralement parce qu'ils ne répondent pas à sa vision de l'engagement militaire. Il ne voit alors pas, dans son interprétation, un moyen efficace d'exprimer sa condition ou ses valeurs : « C'est très dur d'apprendre un chant qu'on n'aime pas alors qu'un chant qu'on aime bien il s'apprend tout seul, il n'y a presque pas besoin de le répéter. »⁴³ De plus, cette contrainte enseigne à l'individu l'importance de fournir les efforts nécessaires au bon fonctionnement du collectif puisque la crédibilité individuelle correspond à sa capacité d'implication dans une tâche. En effet, le militaire qui ne s'est pas suffisamment investi dans l'apprentissage d'un chant imposé est dévalorisé, tout comme celui qui n'a pas cherché à en savoir plus sur son environnement culturel. Ils sont jugés comme peu impliqués et comme n'étant pas dignes de confiance par leurs camarades et par leur encadrement. Ce non-choix est d'autant plus difficile à vivre que les affinités musicales, et artistiques plus largement, sont particulièrement libres dans le fonctionnement de notre société civile. Aussi, cette restriction soudaine peut sembler moins justifiée que lorsqu'il s'agit d'un geste technique ou d'une contrainte d'emploi du temps, par exemple. Cette position n'est pas confortable pour ces hommes qui ressentent alors une pression morale constante, mais elle est jugée nécessaire à l'exercice de leur future fonction militaire. Cette nécessité est vécue comme une véritable privation de la part de ceux qui la subissent car elle consiste en un « dressage » de « l'individu à se subordonner aveuglément à la collectivité »⁴⁴ et rejoint ainsi la définition antique de l'éducation. Cet assujettissement à la collectivité passe non seulement par un non-choix du répertoire, mais aussi par la collégialité de son interprétation, dans le sens où la personne disparaît en tant que telle, elle perd toute individualité et n'est alors plus qu'un élément du groupe qui chante. L'uniformisation qui en découle permet aux engagés, venus d'horizons divers, de vivre ensemble en meilleure harmonie car la vie collective réclame une certaine homogénéité de ses membres. Cette éducation répond aux nécessités auxquelles les unités militaires sont confrontées puisque la fonction de soldat « réclame des aptitudes particulières et des connaissances spéciales, où règnent certaines idées, certains usages, certaines manières de voir les choses »⁴⁵ et des différences de point de vue sur ces idées et ces usages ne sont pas bien perçues par l'institution car elles peuvent entraver son organisation pyramidale.

Le rite d'intégration que constitue la FGI consiste alors en une initiation à la vie nouvelle de ces hommes. Il les y prépare en leur donnant les codes, règles, modes de

⁴³ Témoignage d'un caporal-chef, RICM, *op. cit.*

⁴⁴ Émile Durkheim, *Éducation et sociologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 1922, p. 39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

fonctionnement et de penser qui la régissent, mais également en procédant à une importante formation psychologique, notamment par le chant. En effet, « la transmission des traditions constitue une école de formation à la soumission, au respect d'un ordre établi »⁴⁶ car l'engagé n'est pas naturellement « enclin à [...] respecter une discipline morale, à se dévouer et à se sacrifier »⁴⁷. L'intégration de ces références facilite alors l'adoption d'une telle attitude, et plus particulièrement le sentiment du devoir envers son pays. Bien que par son acte d'engagement, le militaire dévoile une intériorisation préalable d'une telle éducation, elle est renforcée et affirmée d'un point de vue institutionnel lors de cette période de classes où la supériorité du chef, par son charisme et son autorité, est mise en exergue. Dans cette volonté de solidariser le groupe, l'apprentissage du chant qui représentera l'unité lorsqu'elle sera formée en peloton intégré aux effectifs régimentaires, joue un rôle central. L'appropriation de cette pièce donne aux militaires les moyens d'une première union et surtout d'une différenciation par rapport aux autres. En ce sens, le chant est un élément, parmi d'autres, qui permet à l'engagé de « produire et de percevoir les significations sociales de ses propres comportements et de ceux d'autrui »⁴⁸. L'interprétation collégiale marque l'existence de l'entité sociale et une solidarité symbolique entre ses membres qui nourrissent son identité. Dans le même temps, elle rejoint l'idée d'uniforme en empêchant l'émergence d'un quelconque particularisme individuel et incite ainsi à l'uniformité du groupe en quête de nouveaux repères. En l'absence d'adoption d'un « chant peloton », l'apprentissage du chant du futur escadron d'affectation joue ce rôle et est appris en priorité par les militaires.

Les chapitres précédents ont montré que la pratique vocale sert notamment à donner un ancrage historique et généalogique aux militaires. La figure de l'Ancien mort au combat est un vecteur de transmission des valeurs de l'institution, telles que le don de soi. Dans un contexte de formation, ces références constituent un véritable enseignement en ce qu'il permet de transmettre « les résultats de l'expérience humaine »⁴⁹ et justifie, par le biais de références symboliques, l'usage des pratiques enseignées et des sacrifices demandés plutôt que d'autres façons de faire. Lorsqu'il fait apprendre le répertoire, le chef se rapporte, d'une certaine façon, à ses actions passées, c'est une manière symbolique d'enseigner le fondement de son identité militaire, mais c'est aussi un discours illustrant son expérience et celle de son unité d'appartenance. Son attachement à tel et tel chant est relative à son vécu qu'il communique en même temps que ces pièces. Dans la mesure où « le chef militaire, le premier tout

⁴⁶ Claude Weber, *À genou les hommes...*, op. cit., p. 104.

⁴⁷ Émile Durkheim, *Éducation et sociologie*, op. cit., p. 50.

⁴⁸ Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op. cit., p. 157.

⁴⁹ Émile Durkheim, *Éducation et sociologie*, op. cit., p. 57.

particulièrement, constitue une référence spécifique qui pourra incarner un modèle à suivre »⁵⁰, le recours au chant comme moyen d'expression d'une identité militaire par les membres du groupe dépendra de l'usage qu'en fait leur chef. De là découle alors une singularisation de l'unité qui est qualifiée de « chantante » ou non, cette spécificité étant, bien souvent, connue avant même sa constitution, en fonction de l'attachement du chef de peloton à ce mode d'expression. Ainsi, la pratique vocale apporte aux engagés une assise et du sens aux manières d'être voulues par l'encadrement. Elle s'inscrit donc dans l'ensemble des apprentissages qui caractérisent la formation initiale en étant un vecteur symbolique d'exemplarité, relayé par l'encadrement, compte tenu de son charisme et de son expérience. Ces ressources sont utilisées tout au long de la carrière des militaires, mais c'est durant cette période initiale qu'elles ont un rôle prépondérant puisque, par ce biais, les jeunes engagés sont contraints à des attitudes prescrites, contribuant à la formation institutionnelle. Dans le même temps, le chant permet de se familiariser avec l'histoire de son nouveau groupe d'appartenance, de comprendre les valeurs qui en découlent, de se les approprier pour qu'elles régissent ses modes d'actions et ses prises de décision, mais également pour que l'engagé apprenne à « devenir soldat », c'est-à-dire un homme prêt à mourir au nom de son pays. En effet, le chant consiste en une expression émotionnelle qui favorise l'intégration de notions subjectives telles que le don de soi pour la nation, notamment au travers de l'Ancien mort au combat. Ce dernier est alors une « illustration de modes de fonctionnement exemplaire [...] qui montrent comment l'on peut être rattaché à un groupe »⁵¹ et à une institution, ici représentée par le chef, modèle quotidien qu'il convient de suivre quelles que soient les circonstances.

1.3. Les intérêts physiques de la pratique du chant pendant la FGI

Outre son intérêt à être un moyen de véhiculer les valeurs et les normes de l'armée, et à favoriser sa cohésion, la pratique collective du chant, pendant la formation initiale des militaires, a également un avantage pratique puisqu'elle contribue à la formation de certains aspects physiques des engagés. En effet, cette activité est une occasion, d'une part, d'aborder les techniques d'expressions militaires, avec un travail sur les timbres et les inflexions de voix

⁵⁰ Claude Weber, *À genou les hommes...*, op. cit., p. 243.

⁵¹ Benoît de Saint-Vincent, Nicolas Masson, Valérie Berrette, *Vers une identité commune aux acteurs de la Défense, constats et perspectives*, op. cit., p. 30.

et, d'autre part, de travailler sur la posture dans laquelle « sont déposés les intérêts les plus vitaux du groupe, ce pour quoi on est prêt à mettre en jeu son corps et celui des autres »⁵².

Le métier des armes attache une grande importance aux aptitudes physiques des personnes, mais également à leur apparence corporelle. C'est sur la transmission des attentes portant sur ce second point que la performance vocale revêt une utilité pendant la FGI. L'interprétation des chants militaires s'accompagne d'une prestance qui contribue à mettre en place une dynamique corporelle correspondant aux attentes esthétiques des actes de représentation. En effet, la performance chantée est l'occasion d'un travail sur la posture, dont l'objectif est de répondre à une certaine conformité esthétique, tout en permettant de montrer la bonne condition physique des militaires. Cette valeur représentative se traduit par des processus différents selon qu'il s'agisse, ou non, d'un répertoire festif. Les méthodes d'apprentissage de ce dernier n'induisent pas une mobilisation du corps spécifique, du moins, elle n'est pas différente de celle qui s'impose lors de son interprétation dans son contexte rituel, dont les modalités ont été abordées dans le cinquième chapitre du présent travail. Par contre, pour le « chant de marche », les conditions d'apprentissage sont telles qu'elles intègrent une sollicitation corporelle importante. En effet, la mise en mouvement qui accompagne le chant lors de sa pratique rituelle est un vecteur d'acquisition d'une somme de normes propres à l'armée. La première phase se fait dans une salle de cours. La lecture des paroles se fait en position assise, mais dès qu'il s'agit de chanter, une posture à mi-chemin entre celle du « repos » et du « garde-à-vous » est adoptée, c'est-à-dire « debout, mains au dos, poitrine développée, jambes légèrement écartées », selon les termes de Jean Lamaze⁵³, reportés dans les « conseils d'interprétation » du carnet de chants officiel⁵⁴. Cette posture est enseignée indépendamment de la pratique du chant, mais le fait de la mettre en œuvre pendant ces répétitions permet de donner une fonctionnalité à son exécution, ce qui facilite l'intériorisation de ces gestes. En outre, il a été constaté, lors de l'enquête, que la préconisation d'adopter cette attitude avec une « poitrine développée »⁵⁵ n'était pas appliquée pendant l'apprentissage, laissant apparaître une plus grande détente des corps. Selon les témoignages des cadres interrogés, il est souhaitable de favoriser la décontraction pour rendre l'activité moins fastidieuse et la séance plus décontractée.

⁵² Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit (coll. Le Sens commun), 1979, p. 553.

⁵³ Jean Lamaze, *Méthode de chant polyphonique dans « les forces armées »*, op. cit., p. 5.

⁵⁴ *Carnet de chants* TTA 107, op. cit.

⁵⁵ Jean Lamaze, *Méthode de chant polyphonique dans « les forces armées »*, op. cit., p. 5.

« Généralement on fait l’instruction-chant assez tard le soir, vers 20h, 22h. Tout le monde est fatigué. Et puis on a envie qu’ils aient envie de chanter, qu’ils comprennent que c’est important. Si on leur demande de rester au garde-à-vous tout le temps ça va vite être pénible pour eux, ce n’est pas le but. Le but c’est qu’ils intègrent vite le répertoire car on n’a pas beaucoup de créneaux d’instruction-chant. En plus, si on n’arrive pas à leur donner envie, on aura beaucoup plus de mal à avoir un peloton qui chante bien. »⁵⁶

Une telle posture présente en plus l’intérêt de favoriser une respiration « basse », plus propice à une exécution chantée, mais cet aspect technique n’a pas été relevé par les personnes interrogées. Par ailleurs, elle ne fait pas partie des enseignements proposés lors de l’« instruction chant » en dépit de son intérêt connu dans la gestion du stress opérationnel⁵⁷ et dans l’amélioration des capacités physiques. Ce manque s’explique tout d’abord par l’absence de maîtrise de cette technique par les cadres, mais aussi par le fait qu’elle est peu compatible avec les codes de représentation corporelle des militaires. En effet, elle présente un aspect inesthétique par le fait qu’elle implique une décontraction de la ceinture abdominale, provoquant un gonflement du ventre et un dégonflement de la poitrine. Or, c’est l’inverse qui est recherché dans les textes de Jean Lamaze, approuvés institutionnellement, qui insistent sur l’importance de montrer une « poitrine développée ». Le problème est que cette posture favorise plutôt une respiration haute et peu efficace compte tenu de la tension abdominale qu’elle suscite. Toutefois, ces recommandations répondent à l’esthétique corporelle militaire puisque la position de marche en ordre serré impose une tension au niveau des épaules qui sont renvoyées en arrière, tout comme au garde-à-vous. Par ailleurs, les militaires cherchent généralement à être bien entendus lors de leurs prestations vocales. Selon Gilles Léothaud, une « augmentation effective de la portée de la voix » est possible par trois facteurs conjoints : « des inspirations plus profondes, avec accroissement de l’activité abdominale ; une élévation du tonus laryngien ; des appropriations bucco-labiales facilitant l’extériorisation de l’onde sonore »⁵⁸. Cet « accroissement de l’activité abdominale », encore appelée « respiration basse », est favorisé par un corps droit, mais avec les épaules détendues, ce qui n’est pas le cas dans la posture de défilé. La mise au garde-à-vous implique un raidissement général du

⁵⁶ Témoignage d’un sergent instructeur d’un peloton de classes, 2^{ème} escadron du RICM, Poitiers, 18 janvier 2006.

⁵⁷ Ces techniques sont notamment abordées lors de séances collectives en sas de décompression de fin de mission.

⁵⁸ Gilles Léothaud, *Théorie de la phonation, cours de DEUG 2^e année*, DMU3D1B, année universitaire 2004-2005, en ligne <http://croisez.free.fr/pub/musique/doc/Phonation.pdf>, p. 74.

corps qui se détend légèrement ensuite. Lors de la mise en marche, cette contraction persiste. Le mode d'interprétation (fort et grave, avec une voix de poitrine) accentue la tension initiale sur le phrasé et sollicite une grande capacité de souffle. De surcroît, l'absence de détente ne permet pas la prise d'air nécessaire à l'énonciation du chant avec une telle puissance. Par ailleurs, cet état respiratoire de moindre capacité induit un temps d'énonciation plus court et cette posture peut, à elle seule, justifier les fins de phrases coupées que déplore le commandant Lamaze car une respiration profonde, telle qu'il la préconise, est difficile avec la posture imposée. En effet, il insiste sur l'importance de prendre une forte inspiration au début de chaque phrase dans le but « de soigner les attaques justes et surtout des finales soutenues »⁵⁹. Il considère que, trop souvent, « les débutants massacrent les finales en les coupant net et en forçant la voix, surtout dans les chants de marche, comme s'ils donnaient “un coup de hache” à la dernière syllabe »⁶⁰.

Malgré ces conseils, c'est bien cette esthétique au « hachoir » qui est aujourd'hui entendue et valorisée par les militaires. Ne souhaitant pas diminuer les paramètres de puissance du chant, ils préfèrent écourter les fins des phrases et justifient ces interruptions comme une marque d'esthétisme recherché donnant une rigueur à la performance, à l'image de la force du groupe, en opposition « à ce qu'on peut entendre dans les stades de foot où ils font durer les fins de phrases de *La Marseillaise*, c'est ridicule »⁶¹. Cette esthétique est alors devenue une composante du répertoire de marche et est empreinte de significations. Une unité qui va couper ses fins de phrases sera bien tendue, et donc puissante. En dépit d'une meilleure respiration, les militaires qui finiront bien leurs phrases seront moins toniques et moins bien considérés. Dans leur performance, ils vont jusqu'à pratiquement supprimer les derniers phonèmes de la phrase, comme dans l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*. La partition prévoit un certain nombre de fins de phrases marquées par des broderies ou des notes de passages, provoquant ainsi l'énonciation de deux sons sur un même phonème et une division syllabique importante, par exemple le mot « tempête » est ici divisé en trois syllabes : tem-pê-te. Le « e » final n'ayant normalement pas vocation à être énoncé dans la dynamique de la langue française, la phrase est écourtée sur le son précédent :



⁵⁹ Jean Lamaze, *Méthode de chant polyphonique dans « les forces armées »*, op. cit., p. 5.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Témoignage d'un caporal-chef, RICM, op. cit.

Ce procédé crée une tension dans le chant qui montre un maintien et qui illustre l'idée de virilité et de fierté recherchée. La tension musicale peut également être mise en lien avec le tonus corporel affiché. Le chant peut alors apparaître comme un reflet sonore d'une attitude visuelle, l'association de ces deux moyens de communication renforçant la portée du message représentatif véhiculé par le groupe. Ainsi, bien que ne correspondant pas à une logique morphologique, cette technique de chant prend la forme « d'un dressage du corps qui s'opère en toute conscience, pour ensuite laisser la place à des comportements qui seront qualifiés d'«intériorisés», et que l'homme conçoit dès lors comme naturels »⁶². Toutefois, ce « dressage » est ciblé car une telle posture n'est pas adoptée pour l'interprétation des chants festifs. Les fins de phrases de ces pièces ne sont pas écourtées et les mélismes cadentiels sont conduits jusqu'au bout, comme dans le chant *L'Infanterie de Marine* où une division moins stricte des mots s'opère, notamment « marine », divisé en seulement deux syllabes : ma-rine au lieu de ma-ri-ne ce qui donne plus de souplesse à l'énonciation et qui réduit l'impression de coupure prématurée de la phrase :



Dès l'écriture, la fin du mot est vouée à ne pas être accentuée puisque cette division fait qu'on ne prononce pas le « e » final alors que dans la division en trois syllabes, on est obligé de le dire pour aller au bout de la phrase, à l'image d'un style poétique soutenu. Ici, il est popularisé avec une quasi-disparition de cette finale, comme c'est le cas dans la langue parlée :

« Le rythme primordial du français est un rythme d'énergie explosant doucement sur la dernière syllabe de chaque phrase et de chaque élément de phrase qui n'est pas une semi-muette. On a tort de parler d'*e* muet. En dehors de la banale conversation courante, dans le débit soutenu, dans la récitation psalmodiée ou mélodiée, ils ne sont pas muets du tout. »⁶³

⁶² Lothaire Mabru, « Vers une culture musicale du corps », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 14, « Le geste musical », 2001, p. 97.

⁶³ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, op. cit., p. 152.

Dans une situation d'apprentissage de la marche de défilé, le recours au chant est d'autant plus intéressant. Il constitue un soutien de la cadence notamment par un marquage de la pulsation et du rythme qui « descend du chant dans leurs gestes. Il suppose donc un accord collectif préalable. Nos langues sont rythmées. C'est ce qui nous permet de distinguer les parties de la phrase et les mots qui, sans cela, se fondraient l'un dans l'autre et ne nous présenteraient qu'une surface continue et confuse sur laquelle notre attention n'aurait aucune prise »⁶⁴. Ces deux paramètres musicaux favorisent ainsi le maintien d'une vitesse de déplacement régulière. Par ailleurs, cette dernière est favorisée par une synchronisation de la respiration imposée par le phrasé musical qui présente alors un intérêt fonctionnel sur un plan mécanique. En ce sens, la pratique du chant en ordre serré, dans la seconde partie des séances d'« instruction chant », permet, à la fois, d'asseoir la maîtrise de la pièce et de renforcer l'aisance attendue dans l'exercice du défilé et dans la mise en place d'une posture particulière. Ainsi, « la musique est utilisée pour structurer le comportement corporel »⁶⁵, elle apparaît comme un « dispositif de construction et d'organisation corporelle, dispositif sur lequel on peut baser la coordination et la conduite corporelle »⁶⁶, pour faire de l'engagé un « membre compétent et efficace de la société »⁶⁷. Avec le soutien de la pratique chantée qui « sert de dispositif de motivation dans la conduite du corps »⁶⁸, l'engagé apprend les normes posturales institutionnelles, sous le contrôle des personnels chargés de son intégration :

« Il [l'engagé volontaire] intériorise la surveillance et le contrôle exercé d'abord de dehors, de sorte qu'il fonctionne ensuite à l'intérieur de l'individu, dans sa propre régie. De la même façon, le sujet prend en charge les ordres et les structures de la pratique sociale, construit une instance intérieure et subjective, l'habitus, et se rend ainsi capable d'y participer par des actes sensés et de s'intégrer dans les structures sociales. »⁶⁹

En définitive, la transmission des répertoires, compte tenu de leurs modalités d'interprétation, à la fois vocale et gestuelle, participe, selon l'expression de Michel Foucault, au « dressage du corps »⁷⁰ opéré pendant cette période de formation initiale. Elle se fait, pour

⁶⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p. 34.

⁶⁵ Tia De Nora, « Quand la musique de fond entre en action », op. cit., p. 4.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁷ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux, rituels, gestes...*, op. cit., p. 268.

⁶⁸ Tia De Nora, « Quand la musique de fond entre en action », op. cit., p. 5.

⁶⁹ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux rituels gestes...*, op. cit., p. 268.

⁷⁰ Michel. Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 75.

partie, dans des situations de mise en pratique qui favorisent « l'acquisition mimétique d'une compétence gestuelle »⁷¹ grâce à laquelle « l'homme intériorise les normes et les valeurs institutionnelles, et les rapports de force sociaux »⁷². Par ailleurs, la pratique du chant constitue une sollicitation inhabituelle de la voix et permet d'en développer les capacités, au même titre que le sport améliore la condition physique. Aussi, elle représente un intérêt pour le développement de la « voix de commandement », c'est-à-dire la capacité à parler de manière suffisamment audible et intelligible à un ensemble d'engagés rassemblés, ou dans une situation de transmission à distance, sans micro et sans crier. Malgré sa dénomination restrictive, elle est donc utile à tout militaire, quel que soit son grade. À l'instar des autres gestes et attitudes au sein de l'institution militaire, la voix, dans ses paramètres, doit être conforme à certaines normes de l'armée. Le militaire doit parler dans un registre grave, en voix de poitrine, ce qui donne de la puissance à sa parole sans avoir à crier, avec un débit relativement lent mais en accentuant fortement les inflexions de la langue et en procédant à une articulation soignée. Ces différentes prescriptions favorisent l'obtention d'une voix plus facilement audible et compréhensible, aussi bien en plein air, dans des situations de communication sans amplification à un groupe d'un effectif plus ou moins important, que dans des situations de communication radiophonique dans lesquelles une telle voix passe mieux la barrière des ondes qu'une voix de tête, aiguë et peu articulée, selon les témoignages recueillis. Par ailleurs, ce type d'intonation procure à celui qui parle un charisme, une apparence posée et assoit sa virilité. En outre, ce travail sur le timbre uniformise un peu plus les engagés. L'expression de l'ordre est déshumanisée, standardisée par une voix similaire, quel que soit son énonciateur, alors que la voix fait normalement partie des signes distinctifs de chacun. « En effet, lorsque je parle, c'est de ma voix – par ma voix – que je vous parle. Et cette voix que vous entendez, que vous identifiez comme étant la mienne, vous livre un peu de ce que je suis. »⁷³ Au lieu de constituer un outil de communication personnel, la voix devient alors un moyen de transmission d'une volonté institutionnelle car au-delà du contenu textuel, c'est « la voix qui prononce, qui communique du sens à ce qui est exprimé »⁷⁴.

Malgré la diversité des chants de marche et leur rôle de différenciation identitaire entre les unités, la couleur vocale est similaire et le même sentiment de respect ressort, quel que soit le chant entonné. Pour le chanteur, le texte est important, il permet de s'identifier et de

⁷¹ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux, rituels, gestes...*, op. cit., p. 269.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Joëlle Deniot, Catherine Dutheil, François-Xavier Vrait (dirs.), *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, op. cit., p. 130.

⁷⁴ *Ibid.*

montrer quelque chose. Pour l'auditeur, le texte n'est pas toujours compréhensible. L'air est un signe de reconnaissance du groupe. Le ton de voix, toujours similaire, est un marqueur du style militaire et répond aux besoins institutionnels d'uniformité. « En deçà du discours, et indépendamment des mots prononcés dès lors qu'ils sont donnés à entendre vocalement, l'orateur parle de lui, communique quelque chose de ce qu'il est »⁷⁵. Dans la mesure où l'expression est collective, il faut entendre ici par orateur l'ensemble du groupe qui transmet alors une part de son identité militaire par l'interprétation même du chant, quel qu'il soit. Ainsi, la voix et les mouvements du corps « obéissent à des normes collectives et ne doivent rien à un hypothétique fonds biologique ou instinctif. Le corps apparaît comme instrument de communication »⁷⁶ et comme instrument de formation et d'uniformisation. Marcher en chantant est alors une action « totalisante »⁷⁷ qui sert l'institution dans le façonnage du corps et de l'esprit des engagés. L'association de la musique et du mouvement synchronisé permet « d'imposer un degré élevé d'adéquation physique et émotionnelle »⁷⁸ par une discipline rigoureuse.

2. Le chant dans les rituels d'intégration

L'apprentissage des normes et des valeurs de l'armée se fait essentiellement pendant la phase centrale de la FGI. Ne pouvant pas encore être totalement considéré comme un militaire, l'engagé est dans une période d'« entre-deux », de préparation à cette nouvelle identité. Il est alors dans un processus d'intégration à un groupe de référence, c'est-à-dire un ensemble « dans lequel le sujet cherche à se reconnaître, celui [le groupe] qui offre des normes et des valeurs à adopter, mais dont le sujet ne fait pas (encore) partie »⁷⁹. Cette période de préparation se termine par un ensemble de rituels visant à incorporer ces hommes dans l'institution en leur donnant le statut de militaire. Outre son intérêt pendant la formation des volontaires, une troisième phase du rite de passage de l'état de civil à celui de militaire, correspondant à la fin de la FGI, est marquée par une importante ritualité. Elle permet de passer du statut d'élève à celui de soldat et donne le droit d'être considéré comme faisant partie des effectifs de la Défense. Les événements marquant ce passage progressif sont, à la fois, intimes et publics et seront abordés successivement.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Florence Braunstein, Jean-François Pepin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF (coll. Pratiques corporelles), 1999, p. 137.

⁷⁷ Expression reprise à Tia De Nora, « Quand la musique de fond entre en action », *op. cit.*, p. 6.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Gilles Ferréol, Guy Jucquois (dirs.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, *op. cit.*, p. 157.

2.1. Une part intime des rituels d'intégration

L'essentiel de la FGI se fait au CFIM. Le premier jalon de l'aboutissement de cette formation est la fin de cet isolement du groupe. Elle se concrétise par une prise d'arme pendant laquelle s'effectue la remise de l'AFFIM (Attestation de Fin de Formation Initiale Militaire). Cette attestation donne à l'engagé le statut de « soldat des forces terrestres », c'est-à-dire qu'il devient officiellement un militaire de l'Armée de Terre. Cette cérémonie permet aux personnels en formation d'appliquer les différents éléments rituels appris dans les semaines précédentes, notamment la notion de représentation avec la mise en place en chantant sur la place d'arme et la confrontation avec les autres sous-ensembles du moment. En ce sens, elle constitue à la fois une simulation de ce que les engagés vivront dans leur régiment et une prise de conscience, par leur expérimentation, de la place et du rôle de chacune des attitudes normalisées, apprises en dehors de leur contexte. C'est la première représentation du peloton. Elle l'autorise à rendre officiel le choix de son chant s'il y a lieu, ou de commencer à affirmer sa future attache élémentaire (escadron/compagnie). Toutefois, cette première démonstration se déroule dans l'enceinte du CFIM et reste protégée par ce cadre dédié à la formation, à l'écart des régiments et hors de la vue des personnels ayant déjà passé ce rite, hormis l'encadrement direct chargé de transmettre les normes à adopter et dont le jugement porté se doit d'être bienveillant et pédagogique en cas d'erreurs. Ainsi, l'unité se donne à voir dans un espace où elle est encore cachée ce qui fait de cette représentation un dernier entraînement avant de rejoindre le régiment et d'accéder à un statut ne pardonnant pas d'imprécision dans ce domaine. Ce rituel est la première phase de la période d'« agrégation » indiquant la sortie de la période de « latence », selon les termes d'Arnold Van Gennep⁸⁰ dans laquelle le militaire est depuis sa deuxième semaine d'engagement. Il vient clore l'apprentissage élaboré pour « accepter un changement, et surtout accepter qu'on devra vivre avec le changement. On ne peut plus revenir vers l'arrière, à moins de régresser »⁸¹. En effet, le jeune homme devient par cette cérémonie un militaire. À la fin de son engagement actif, il ne retrouvera pas totalement son statut de civil, il deviendra un « ancien militaire », membre obligatoire de la réserve militaire et restera marqué par son passage dans l'institution, à moins qu'il ne s'inscrive dans une démarche de rejet et de « régression », pour reprendre les termes de Denis Jeffrey.

⁸⁰ Cf. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit.

⁸¹ Denis Jeffrey, « Rites de passage », conférence prononcée le 1^{er} oct. 2009, lors du Congrès 2009 de l'AISSQ sur le thème *Rituels et mythes* : http://aiissq.org/pdf/denis_jeffrey_rites_de_passage_format_web.pdf, p. 5.

À l'issue de cette formation initiale, il reste au jeune engagé à regagner son régiment pour pouvoir finir de s'approprier les spécificités de son arme de rattachement et être intégré dans son unité. C'est l'objet de la dernière semaine de la FGI, dite d'« acculturation » au sein du régiment d'affectation. C'est donc à ce moment là que l'essentiel de la ritualité d'incorporation est mise en œuvre, d'où le renvoi à la notion de culture, c'est-à-dire un « ensemble plus ou moins organisé de savoirs, de codes, de valeurs ou de représentations associés à des domaines réguliers de pratique »⁸² et ayant une dimension symbolique. Cette « culture » apparaît, ici, comme des valeurs et des façons de faire reliées à des faits historiques les justifiant et matérialisées au travers de pratiques ritualisées. En effet, cinq grands événements ponctuent cette dernière semaine de formation avec la marche au képi, le premier « p'tit déj' colo », le premier repas de cohésion, la remise des fourragères et celle de l'insigne d'unité élémentaire. Chacun de ces événements marque une étape dans l'incorporation du militaire au sein de l'institution et débute par la marche au képi. La réussite de cette épreuve apporte au militaire la possibilité de devenir symboliquement membres des Troupes de Marine.

Le béret et le calot ne permettent pas aux marsouins de se distinguer auprès des autres unités lors des cérémonies, compte tenu des limitations données à leur utilisation (le béret est uniquement associé à la tenue de travail et le calot ne peut pas être utilisé lors des défilés et représentations publiques). Or, c'est dans la représentation, dans la confrontation aux Autres et dans valorisation de ses éléments distinctifs que le groupe construit sa particularité identitaire. Le képi est le seul à pouvoir accompagner le militaire en « tenue de défilé » et a, en conséquence, une valeur symbolique particulière. Avec les autres attributs, il affiche l'identité de l'unité et tous les actes de ses porteurs peuvent être assimilés à l'arme qu'il incarne. En ce sens, pour avoir le droit d'agir au nom du groupe, chaque nouvel engagé doit faire la démonstration de certaines aptitudes morales et physiques interdisant, de ce fait, l'attribution du képi avant la fin de la phase d'incorporation à l'armée que représente la FGI. C'est pour cette raison que son acquisition fait l'objet d'une ritualité particulière, mettant à l'épreuve ses prétendants.

⁸² Sylvie Mesure, Patrick Savidan (dirs.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 2006, p. 232.



Illustration 39 : Départ en chantant de la place d'armes du RICM d'un peloton de classe à l'issue de la remise des képis, 11 avril 2012 (collection du RICM).

En conséquence, la remise du képi est un tournant dans le statut de ces hommes pouvant, à partir de ce moment là, représenter l'arme dans des cérémonies publiques. Il a alors une valeur symbolique que les autres couvre-chefs n'ont pas puisqu'il montre la capacité de l'engagé à « agir comme un soldat des Troupes de Marine, c'est-à-dire avec certaines caractéristiques de rigueur et de décontraction qu'elles s'attribuent »⁸³. Il prend la forme d'un ornement distinctif de la tenue de défilé par les couleurs spécifiques qu'il arbore et par l'apposition de l'ancre d'or sur le devant du bandeau. Sa remise est assimilée à la reconnaissance de l'arme, qui suit celle de l'armée. Aussi, son identité militaire commence à s'affiner avec la possibilité de revendiquer des particularités liées à son statut de marsouin pouvant défiler en tant que tel. Par ailleurs, le port du képi, pendant la période de formation initiale, n'a pas lieu d'être contrairement aux deux autres types de coiffure puisque l'engagé en formation n'a pas vocation à apparaître publiquement. Il est remis à l'aube, à l'abri des regards extérieurs, à l'issue d'une longue marche de nuit. Cette temporalité est significative puisque la nuit est synonyme d'un environnement menaçant, mettant l'homme dans une situation inhabituelle et marque symboliquement l'épreuve vécue. À la naissance de ce jour correspond la naissance autre de ces hommes, matérialisée par une action ritualisée qui commence par une première confrontation aux traditions culinaires de l'arme, c'est-à-dire l'ingestion de ses aliments rituels lors d'un premier « p'tit déj colo ». Dans le cadre de ce rituel, contrairement aux autres circonstances dans lesquelles il est organisé, il n'est pas « amélioré ». Il se limite donc aux trois ingrédients rituels, le vin rouge, les oignons et les

⁸³ Line Sourbier-Pinter, *Au-delà des armes, le sens des traditions militaires*, op. cit., p. 100.

sardines. Il est la dernière étape initiatique avant la remise du képi, symbole individuel signifiant l'entrée de la personne dans les Troupes de Marine. À l'issue de sa démonstration d'endurance et de cette épreuve culinaire, le militaire est jugé digne de porter le képi de l'arme délivré par l'un de ses supérieurs. C'est alors que le peloton interprète en chœur, sur ordre du cadre le plus gradé, l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*, expression vocale de cette intégration. Après avoir servi à l'appropriation d'une identité collective, elle permet son affirmation. « Cette transmission vise à assurer la cohésion du groupe autour de représentations sociales fortes. Or, derrière toutes les représentations transmises aux jeunes initiés, se cache toujours le mystère de la mort. »⁸⁴ L'arme donne comme modèle le sacrifice ultime pour le service à la nation en dehors de la métropole. Ainsi, par la ritualité culinaire, l'acceptation du képi portant les attributs des Troupes de Marine et l'interprétation de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine*, le militaire s'engage à poursuivre cette lignée et à la représenter. Il hérite d'une part de ces traditions, accepte de les défendre par le port du képi en représentation, mais il s'engage aussi à en être digne, c'est-à-dire à être prêt à se sacrifier loin de chez lui au nom des valeurs portées par l'arme.

Dans le même temps, cette action rituelle a aussi pour but d'achever les principaux apprentissages liés aux traditions et aux rites culinaires. Ces enseignements sont complétés lors du premier repas de cohésion avec le futur escadron de rattachement qui se fait normalement pendant cette semaine d'intégration mais qui peut aussi être repoussé en cas d'indisponibilité de ses personnels pour raison opérationnelle. Lors des observations, il faisait suite à un exercice commun du groupe en formation et du reste de l'escadron. Ce repas ritualisé constitue la première intégration symbolique du groupe à son unité de rattachement et permet d'aborder le contexte dans lequel les pratiques apprises lors des bivouacs se déroulent normalement. Bien qu'ayant vocation à favoriser la cohésion au sein de l'escadron par le partage d'une activité commune, les personnels restent, pour la plupart, regroupés par pelotons. Ainsi, l'ordre social est préservé, tout comme ce sera le cas lors de l'ensemble des repas festifs sauf la popote improvisée. Ce moment finalise la préparation aux festivités culinaires et inculque aux « jeunes » les normes non encore acquises qui les régissent. En ce sens, l'activité ritualisée favorise la « transmission de connaissances, mais aussi de règles de vie de savoir vivre ou encore de présentation de soi »⁸⁵. Les nouveaux engagés sont conseillés par leurs cadres, tout en étant surveillés par les autres personnels. Ainsi, lorsqu'une attitude

⁸⁴ Denis Jeffrey, « Rites de passage », *op. cit.*, p. 8.

⁸⁵ Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage et rites d'initiation, lecture d'Arnold Van Gennep*, *op. cit.*, p. 62.

n'est pas conforme et qu'elle n'est pas régulée par l'encadrement direct du peloton de classes, elle est relevée par ces derniers sans pour autant qu'ils interviennent directement auprès des « jeunes ». C'est à leurs cadres de contact que les remarques sont faites. Le travail de formation de l'encadrement est alors parallèlement évalué car les militaires partent du principe que les jeunes suivent ce qui leur a été enseigné. En conséquence, si des comportements ne sont pas appropriés, l'encadrement en est jugé responsable et sa capacité à diriger le groupe peut être reconsidérée. Dans la mesure où « l'identification au corps du chef et d'autant plus forte que le pouvoir incarné par celui-ci est répressif »⁸⁶, l'absence d'une action de répréhension de sa part induit qu'il ne dégage pas totalement l'image charismatique nécessaire à la volonté des jeunes engagés de lui ressembler. Ce mode de penser le chef comme modèle inconditionnel est en corrélation avec le fonctionnement hiérarchique de l'institution. Il consiste en une déresponsabilisation et une infantilisation de l'homme de troupe nouvellement intégré dont les actions doivent se limiter à l'exécution des ordres reçus. Il est notamment de convenance que ce dernier ne lance pas lui-même un chant. Lors de l'enquête menée au RICM, une telle prise d'initiative s'est produite pendant ce premier repas de cohésion. En l'absence d'une intervention répressive de la part des cadres du peloton de classes, ce non-respect des convenances leur a été reproché : « Depuis quand c'est les jeunes qui lancent les chants ? »⁸⁷ Ce type de situation rappelle, une fois encore, que l'initiative individuelle est rapportée au groupe primaire d'appartenance. L'individu doit s'effacer « au profit du groupe. Son accession à un nouvel état participe principalement de la cohésion sociale et de la survie du groupe. Les bénéfices pour l'individu sont secondaires »⁸⁸. Ainsi, dans ce contexte d'intégration du nouveau peloton constitué à l'escadron, aboutissant à son évolution sociale, il n'est pas souhaitable qu'un jeune soldat prenne ce genre d'initiative. Au contraire, il doit faire preuve d'humilité, en ne se mettant pas en position de leader en restant un élément de l'unité parmi les autres et en suivant les plus expérimentés. Cette expérience montre alors que « des règles vocales implicites régissent la manière dont il convient de donner de la voix lors des rencontres »⁸⁹, selon son grade et son ancienneté. L'individu ne doit pas se mettre en valeur par rapport aux autres avant qu'il n'ait acquis un statut lui donnant ce pouvoir. Ainsi, pour ne pas être marginalisé, il doit chercher à se conformer et à se fondre dans son entité sociale d'appartenance. Cette recherche d'« assimilation crée un sentiment de

⁸⁶ Geneviève Vinsonneau, *L'identité culturelle*, op. cit., p. 75.

⁸⁷ Réflexion faite par un caporal-chef du 3^e escadron du RICM lors du repas organisé sur le terrain d'entraînement de Montmorillon.

⁸⁸ Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage et rites d'initiation, lecture d'Arnold Van Gennep*, op. cit., p. 27.

⁸⁹ David Le Breton, *Éclats de voix*, op. cit., p. 35.

lien à autrui et pare au danger de l'isolement ou du rejet. Car se distinguer des autres, c'est certes occuper une place de "visibilité" sociale, mais c'est aussi "se mettre en avant", au risque de se voir contester la place à laquelle on prétend »⁹⁰. Cette soumission de l'engagé volontaire se vérifie également dans le fait que ceux dont le grade est inférieur à celui de caporal-chef ne se permettent pas de porter ouvertement un jugement sur l'attitude des jeunes recrues. En effet, eux-mêmes sont encore observés et évalués et « toutes ces premières mises en situation vont contribuer à l'élaboration des réputations individuelles »⁹¹ dont leur position au sein du groupe dépend.

Malgré ces restrictions, les nouveaux arrivants ne sont pas exclus totalement de la ritualité du repas. Au contraire, ils sont invités à participer à l'interprétation collégiale des chants qu'ils connaissent, avec l'aide de leur carnet de chants. Cette situation montre que leur statut est encore, à ce stade, dans un « entre-deux » car ils peuvent participer à l'activité, mais qu'ils n'ont pas encore acquis le droit de la diriger. Ainsi, « des hiérarchies, ou au moins des statuts quelquefois différenciés selon la position des individus dans la trame sociale »⁹² se dessinent dans les normes régissant les pratiques chantées dans ce type de rituels. Associé au fait que les unités primaires se désolidarisent peu, ce nouveau peloton est mis dans l'adversité par rapport aux autres personnels présents. En ce sens, l'activité permet de commencer à les intégrer à l'unité élémentaire que représente l'escadron, tout en ayant une action cohésive au niveau du groupe primaire d'autant plus soudé autour de ses chefs pris comme référence inconditionnelle. Dans ce type de situation, la pratique collective du chant, à l'échelle du peloton, favorise sa cohésion par le partage qu'elle implique, mais aussi par le rapprochement physique qu'elle engendre, la proximité des corps ayant un pouvoir unificateur et «uniformisateur » sur les individus. C'est ainsi que le commandant Lamaze qualifie la pratique chorale comme étant un moyen de « s'unir à des camarades pour exprimer avec eux des sentiments qui créent très vite la compréhension mutuelle et la sympathie réciproque »⁹³. Après l'épreuve de mortification que constitue la FGI, par le changement de rythme et les épreuves imposées, ce repas rituel est un moyen de déterminer si, du point de vue des traditions, les jeunes volontaires sont dignes, ou non, d'être incorporés à leur unité de rattachement, malgré leur obtention de l'AFIM par chacun. Ce repas constitue une première phase d'intégration à l'escadron des nouveaux arrivants. Toutefois, en tant que novices, ils se

⁹⁰ Edmond-Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », *op. cit.*, p. 190.

⁹¹ Claude Weber, *À genou les hommes...*, *op. cit.*, p. 74.

⁹² David Le Breton, *Éclats de voix*, *op. cit.*, p. 35

⁹³ Jean Lamaze, *La chanson populaire, arme psychologique*, École d'Application de l'Artillerie, direction de l'instruction, formation psychologique, 1960.

doivent d'adopter certaines attitudes, principalement régies par la notion d'humilité. Ainsi, « les fonctions rituelles [du repas de cohésion en fin de formation initiale] visent l'ordre et le respect de l'ordre. Elles neutralisent les conduites spontanées, domestiquent les pulsions, les émotions, l'altérité. Le rite est aussi un coup de théâtre, un épisode hautement chargé d'émotions et de symboles »⁹⁴ qui marquent la fin proche du processus d'incorporation et le début d'une vie nouvelle, non plus en tant que personne, mais en tant que militaire.

L'ensemble de ces rituels ne se fait pas dans l'espace de vie habituel des militaires présents, mais sur un terrain neutre, généralement un terrain d'entraînement militaire, dans des conditions de rusticité plus ou moins importantes. Le lieu du rituel peut alors être considéré comme une zone territoriale « sacrée »⁹⁵ puisqu'il représente symboliquement le champ de bataille, endroit dédié aux combats fictifs mais réalistes. Par ailleurs, ces espaces d'entraînement sont généralement situés dans des espaces boisés. Or, selon Jean-François Léger, « le bois a une grande importance symbolique, la forêt est lieu de dangers »⁹⁶. Dans la mesure où ces emplacements sont consacrés à la préparation de l'activité guerrière, ils symbolisent donc pleinement l'engagement des militaires. Ainsi, ils donnent du sens à ce type de rituels en les mettant directement en lien avec l'activité opérationnelle. En outre, la rusticité de l'endroit renforce l'entraide et la cohésion du groupe. Elle permet également la mise en évidence des valeurs inhérentes à son activité : force, courage, honneur ou encore servitude.⁹⁷

En définitive, la dernière semaine de la FGI, consacrée à l'acculturation des engagés, est marquée par un ensemble de rites d'intégration se traduisant par l'organisation d'activités de tradition pendant lesquelles les jeunes recrues sont éprouvées. La pratique du chant ponctue le déroulement de ces différentes activités et fait en sorte qu'ils abordent le répertoire festif dans son contexte d'énonciation. Ce n'est qu'après le passage de ces épreuves que l'individu se voit conférer le droit de représenter à son tour l'arme qu'il intègre avec la remise du képi marqué des éléments symboliques des Troupes de Marine, le bleu, le rouge et l'ancre d'or encablée. Le chant intervient, dans ce rite, comme un élément symbolique du passage du volontaire de l'état de novice à celui de marsouin. L'ensemble de ces rituels intimes est

⁹⁴ Thierry Goguel d'Allondans, *Rites de passage et rites d'initiation, lecture d'Arnold Van Gennep, op. cit.*, p. 61.

⁹⁵ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage, op. cit.*, p. 23.

⁹⁶ Jean-François Léger, *Les jeunes et l'armée*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 229.

⁹⁷ Ce type de conditionnement à vocation cohésive est répété pendant les « préparations OPEX » afin « d'entrer dans la mission », de se mettre en condition physique et psychologique, afin que le groupe soit dans les bonnes dispositions pour son départ. Les repas de cohésion et la pratique du chant prennent alors tout leur sens.

destiné à le préparer à vivre en tant que Troupes de Marine. Il peut, à partir de ce moment là, montrer son identité de marsouin et officialiser cette appartenance par une ritualité publique.

2.2. *La reconnaissance de l'armée comme finalité du rite de passage*

Ce n'est qu'au terme d'un processus long de plusieurs mois d'isolement et d'un ensemble de mises à l'épreuve que les jeunes engagés sont jugés aptes à rejoindre leur régiment et à obtenir une reconnaissance de l'institution militaire. Il a été expliqué précédemment que ce passage de l'anonymat caché qui prédomine pendant les classes à celui de pouvoir représenter l'institution débute par la remise du képi, élément de la tenue de soldat sans lequel il ne peut pas prendre part aux activités de représentation. Doté d'un uniforme désormais complet, il lui reste à acquérir les éléments distinctifs de son unité d'affectation pour pouvoir achever le processus grâce auquel le volontaire passe d'un état dit « inférieur » à un autre considéré comme « supérieur ».

C'est au cours de sa première participation à une prise d'armes que s'officialise l'intégration régimentaire de l'engagé. Cette cérémonie peut prendre place dans l'enceinte ou en dehors du régiment. Dans les deux cas, elle se fait en présence des élus locaux. Ainsi, l'acte d'engagement définitif se fait devant les représentants de la nation, expression symbolique des intérêts qu'il devra défendre. Cette prise d'armes peut avoir été programmée spécialement pour accueillir ce nouveau peloton. Elle peut également répondre à un événement calendaire, tel que les armistices ou la commémoration de certaines batailles. Elle est la première présentation du nouveau peloton au public, aux autres personnels du régiment, aux habitants de la commune qui accueille la cérémonie et qui symbolise la société française et aux anciens combattants dont une délégation se déplace systématiquement pour accueillir ces nouveaux engagés.



Illustration 40 : Peloton de classes du RICM sur la place d'armes du RICM attendant de se voir remettre les fourragères régimentaires. Cérémonie faite lors de la prise d'armes de la commémoration des combats de Douaumont, 20 octobre 2011.

En même temps qu'elle clôt la FGI, cette prise d'armes incarne l'intégration du peloton à son régiment d'affectation. En ce sens, elle est marquée par un déroulement particulier qu'il convient de développer. Elle se fait en plusieurs temps. Tout d'abord, le discours du chef de corps s'adresse au « peloton de jeunes marsouins »⁹⁸. Il commence par préciser aux engagés en fin de FGI qu'à l'issue de cette cérémonie, ils feront partie du régiment, qu'ils devront répondre à ses attentes et à son image : « Le régiment saura vous façonner, vous polir pour être premiers de France. »⁹⁹ Les deux verbes à l'infinitif de cette phrase sont particulièrement lourds de sens et révélateurs des particularités sociales de l'armée. « Polir » insiste sur le fait que tout est mis en place pour faire en sorte qu'aucun volontaire ne se démarque et que tous n'existent qu'au travers du groupe. Ainsi, la volonté d'estomper toute particularité individuelle des engagés est clairement affichée. Elle apparaît comme non-aboutie même si la FGI a déjà œuvré en ce sens. Polir veut dire aussi perfectionner ce lissage. Dans cette même perspective, le mot « façonner » témoigne de l'effort effectué pour modifier les individus, l'institution veut faire de ces êtres ordinaires des soldats. Elle veut les modeler par la formation et l'expérience au sein du régiment. Ces

⁹⁸ C'est ainsi qu'est nommé le peloton de classes au RICM lors de cette cérémonie, Cf. Note de service relative à la cérémonie de commémoration de la prise du Fort de Douaumont, 5 oct. 2011, référencée sous le n° 518/DEF/RICM/EM/NP.

⁹⁹ Allocution du chef de corps au peloton de jeunes marsouins avant que les fourragères du régiment leur soient remises, cérémonie de commémoration de la prise du Fort de Douaumont prise d'armes du 20 oct. 2011, Poitiers, RICM.

éléments montrent l'importance de la notion de « dressage », ouvertement exprimée. L'usage du futur met en évidence le non-aboutissement de la formation de ces engagés, malgré la fin de leur FGI. Cette dernière leur garantit l'acquisition des gestes et attitudes de base de tout militaire, mais elle n'est pas suffisante pour obtenir la spécificité et le rang du régiment. Finalement, ils sont dignes d'être assimilés au régiment mais pas encore de servir en son nom. Ce n'est qu'après la réussite de leur FSI¹⁰⁰ qu'ils pourront être considéré comme faisant partie des effectifs opérationnels du corps. C'est donc une certaine humilité qui leur est ici enseignée en même temps que leur devoir de soumission à l'institution et le modelage qui fait qu'ils ne sont plus civils. Le discours est clair concernant la perte de libertés en se mettant au service de la France. Même s'ils ont accompli avec succès leur formation initiale, il leur manque encore nombre de connaissances pour être véritablement aptes au service. De surcroît, la supériorité du groupe leur est rappelée et le sens même du mot « incorporation » est explicité.

La réussite de la FGI signifie donc la capacité des engagés à être soldats. Toutefois, les unités opérationnelles telles que le RICM, exigent de grandes aptitudes guerrières et l'obtention de l'AFIM n'est pas, à leurs yeux, suffisante. Les chapitres précédents ont expliqué que cette arme, menacée de dissolution à plusieurs reprises, aux activités parfois décriées, est considérée comme faisant partie de l'élite de l'Armée de Terre. Elle s'appuie sur ces actions passées dans sa construction identitaire, notamment au travers du chant qui leur permet d'affirmer sa volonté de rester une arme avec une capacité opérationnelle plus performante que les autres, la Légion Étrangère mise à part. Dans cette quête de légitimité, les Troupes de Marine mettent en avant leurs qualités d'intervention, montrant que leurs unités peuvent faire face à tous types de situations. « Ces deux armes [les Troupes de Marine et la Légion Étrangère] se sont donc constituées comme des communautés humaines spécifiques, développant une culture et des traditions extrêmement fortes, influencées essentiellement par le contexte d'action dans lequel elles ont été engagées plus que par les techniques d'action qu'elles ont mises en œuvre. »¹⁰¹ Étant donné l'importance accordée à ces revendications, il faudra au volontaire, dans les mois qui suivent, consacrés à la FSI, justifier sa capacité à faire partie d'une telle unité, d'un point de vue physique, mais aussi en montrant qu'il a adopté un état d'esprit particulier, notamment par l'intégration des spécificités culturelles de l'arme dont le chant est un élément non négligeable.

¹⁰⁰ Formation Spécialisée Initiale.

¹⁰¹ Nicole Fouilleul, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours, la cohésion dans les Troupes de Marine*, op. cit., p. 63.

L'importance de l'ancienneté dans la transmission des modes de penser et d'agir propres au régiment est mise en évidence dans la suite de l'allocution du chef de corps : « Vous [les jeunes engagés] pourrez vous appuyer sur les marsouins passés avant vous. »¹⁰² Ces mots rappellent, en même temps, aux cadres de proximité leur responsabilité d'accompagnement de la personne devenue marsouin dans son processus d'intégration et la disponibilité dont ils doivent faire preuve pour aboutir au « façonnage » du jeune militaire. Par ailleurs, il insiste sur le fait que la hiérarchie seule ne compte pas, mais que l'expérience est tout aussi cruciale car c'est elle qui a forgé l'histoire du régiment, dont il évoque les événements fondateurs, avant de présenter les décorations les commémorant, dont les fourragères collectivement portées. Ces dernières représentent les décorations, les citations reçues par le régiment au cours des différents conflits auxquels il a pris part depuis la Première Guerre mondiale, période à laquelle ce système a été instauré¹⁰³. À travers le port des fourragères, chacun des militaires du régiment devient dépositaire de cette histoire dans le sens où elles « rappellent le tribut payé par les anciens »¹⁰⁴. Par l'acceptation de cet attribut, les jeunes marsouins deviennent les légataires d'un héritage historique. Ils s'engagent à honorer cette mémoire et à s'en rendre dignes. Ce que dit le chef de corps fait écho aux textes des chants de marche et ceux des unités abordés dans les chapitres 4 et 5, dans lesquels l'Ancien est porté au rang d'exemple à suivre. Toutes ces décorations sont des représentations symboliques du drapeau régimentaire dont ils sont désormais, avec les autres militaires du régiment, responsables à titre collectif. En ce sens, l'incorporation au régiment commence par la présentation de son drapeau, après l'allocution du chef de corps qui se termine par « jeunes marsouins du RICM, voici votre drapeau ». Cette présentation est le premier marqueur d'officialisation de l'intégration de ces militaires dans les rangs du régiment. « L'honneur au drapeau » est rendu par la diffusion de la sonnerie lui correspondant, par la tenue des hommes au garde-à-vous et, dès la fin de la sonnerie, par l'interprétation de *La Marseillaise*, marque symbolique du lien entre la nation et le régiment qui en est un microcosme. Dans ce contexte d'intégration, l'interprétation de l'Hymne national constitue une expression de l'engagement

¹⁰² Allocution du chef de corps au peloton de jeunes marsouins avant que les fourragères du régiment leur soient remises, *op. cit.*

¹⁰³ La fourragère, telle qu'elle est connue aujourd'hui, a été instaurée par une ordonnance du 21 avril 1916 : « Il est créé un insigne spécial destiné à rappeler d'une façon permanente les actions de certains régiments et unités formant corps cités à l'ordre de l'armée. Cet insigne sera constitué par une fourragère aux couleurs de la croix de guerre. Afin de hiérarchiser la décoration en fonction du nombre de citations obtenues, et pour permettre de distinguer les circonstances dans lesquelles elles ont été octroyées, un système de couleurs et de formes différentes, ainsi que l'ajout d'"olives", également caractérisées par un code couleur, est ensuite progressivement et régulièrement complété. »

¹⁰⁴ *Ibid.*

du militaire à servir la France, il reconnaît le drapeau qui lui est présenté comme étant le sien et s'engage, à ce titre, à le défendre.



Illustration 41 : Remise des fourragères régimentaires au major du peloton de classes par le chef de corps du RICM. Cérémonie faite lors de la prise d'armes de la commémoration des combats de Douaumont, 20 octobre 2011.

Le rituel d'intégration au régiment continue ensuite avec la remise des fourragères. La fourragère représente une décoration collective qui ne peut être portée que le temps du service au sein de l'unité décorée. En conséquence, la remise des fourragères implique, pour le militaire, son inscription au corps. Elle signifie qu'il fait désormais officiellement partie de l'effectif régimentaire. Au travers de ces décorations, chacun porte l'histoire du RICM et les fondements de son identité collective. Elles sont remises aux jeunes engagés par les cadres qui les ont suivis pendant leur FGI, par le chef de corps pour le major de promotion, par le commandant d'unité de l'escadron de rattachement pour le second de la promotion. Cette remise de décoration est accompagnée musicalement par l'interprétation instrumentale, en direct si une fanfare est présente ou via un enregistrement par un système de sonorisation, de *l'Hymne de l'Infanterie de Marine*. L'indissociabilité du corps et de l'arme est alors mise en évidence. Bien que les fourragères soient les attributs du régiment, ce dernier représente, quant à lui, une partie de l'arme qui apparaît, une fois encore, comme le niveau d'identification le plus valorisé. Après avoir été auditeurs de cet hymne en étant encore dans « l'entre-deux », ne leur autorisant pas de revendication identitaire, les nouveaux engagés peuvent exprimer leur appartenance aux Troupes de Marine par l'interprétation de sa version chantée au garde-à-vous à l'issue de la remise des fourragères.

Enfin, l'unité défile en chantant publiquement, pour la première fois, le chant régimentaire, posant en dernier élément de la cérémonie une expression vocale de son identité qui vient, en association au symbole des fourragères, asseoir son intégration au sein du corps. Le chant régimentaire a ici une valeur particulière par rapport à celle qu'il a lors des différentes prises d'armes. Pendant ces dernières, sa vocation première est de diffuser une image aux Autres, tout en rappelant à ses membres ses fondements identitaires. Dans cette situation, il est destiné à montrer aux spectateurs et à ceux déjà membres du régiment que l'unité en question appartient aussi à celui-ci. L'interprétation de ce chant participe à la structuration du rituel d'intégration dans le sens où elle permet à ces engagés d'exprimer leur appartenance nouvelle et de dire « mon régiment », à l'image de l'incipit du *Chant du RICM*. Les jeunes recrues acquièrent donc, lors de cette cérémonie, une reconnaissance de leur nouveau statut et « être reconnu, c'est se sentir exister, être pris en compte mais aussi avoir sa place, faire partie du groupe, être inclus dans la communauté des "nous" »¹⁰⁵. Cette première représentation amène également à la légitimité du nouveau peloton comme unité constituée. Ainsi, cette dernière « existe en tant que représentation dans les gestes de ses membres. Elle a une existence sensible dans les représentations subjectives : dans les images et les mises en scène publiques des individus »¹⁰⁶.

Membres à part entière du régiment, il reste aux jeunes militaires à appartenir totalement à leur unité de rattachement, dont ils connaissent déjà les cadres de contact qui les ont formés. Cette intégration à l'escadron est validée par la remise de l'insigne lors d'un « rapport » regroupant l'ensemble des personnels de l'unité autour de son commandant. Le peloton est présenté au reste de l'escadron et les attentes de ce dernier, en matière d'attitudes et d'aptitudes sont communiquées aux nouveaux arrivants. L'insigne de l'escadron leur est ensuite remis par leurs cadres et induit symboliquement l'acceptation des prescriptions faites auparavant, tout comme ce fut le cas au niveau régimentaire lors de la remise des fourragères. L'insigne signifie l'adhésion à des références groupales qui viennent particulariser un peu plus l'identité du marsouin. Alors que les fourragères représentent l'ancrage généalogique du régiment au travers des faits d'armes qui l'ont le plus frappé, cet attribut est un marqueur subjectif de la mentalité de l'escadron. En effet, il représente l'animal emblématique de l'unité¹⁰⁷, témoin de ses particularités psychologiques qui servent à le distinguer des autres. « Chaque escadron perpétue aujourd'hui la morale, l'état d'esprit, un certain nombre de règles

¹⁰⁵ Edmond-Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁶ Gunther Gebauer, Christoph Wulf, *Jeux, rituels, gestes...*, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁷ Adeline Sannier-Poussin, *Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine : l'exemple du R.I.C.M. Étude d'une pièce : Belo ya Mama*, *op. cit.*, p. 80-81.

répondant aux principes de caractère sous-entendus par l'animal qui lui est associé. »¹⁰⁸ Les unités ayant créé un chant qui leur est propre se réfèrent à cet animal pour exprimer leurs particularités, établissant ainsi un lien entre la symbolique visuelle et auditive du groupe. C'est le cas du 3^e escadron avec *Belo ya Mama*, du 1^{er} escadron avec *Les Phacos* et du 4^e escadron avec *Les Mustangs*, bien que ce dernier ait été abandonné. Les autres s'approprient un chant commun dont le sens répond à leurs préoccupations, mais qui ne transcrit pas nécessairement cette symbolique visuelle, comme c'est par exemple le cas à l'ECL du RICM, dont le chant est *Loin de chez nous*, cette pièce n'ayant aucun rapport avec le surnom de « Cornacs » donné à ses personnels. Le chant est interprété juste après la remise de l'insigne et consiste en une représentation sonore de l'unité par son esthétique musicale, et non uniquement par son contenu textuel. Ainsi, qu'il soit spécialement composé pour une unité, ou puisé dans le répertoire commun, il constitue une appropriation de ces spécificités par le nouvel engagé, dans le sens où les différents éléments représentant l'unité sont mis en lien. On retrouve alors la même démarche rituelle que lors de la remise des fourragères et le cumul des deux actions procurent à l'individu l'ensemble des éléments de l'identité collective prescrite par le groupe qu'il intègre, aussi bien d'un point de vue généalogique, moral que social. Toutefois, ces particularités des unités ne peuvent pas être acquises à l'avance et le militaire doit procéder à une nouvelle démarche d'intégration. La pratique du « chant escadron » en ordre serré lors des déplacements lui permet, pendant cette période, de s'approprier totalement les valeurs et modes de penser de l'unité, en plus de son imprégnation au contact des plus anciens qui font régulièrement le lien entre certains faits d'armes, le souvenir des Anciens et le chant. Ce type de discours est généralement tenu lors de la pause à la popote qui réunit les autres symboles, notamment les portraits de quelques Anciens ou des décorations relatives aux événements marquants de l'unité. Dans ce type de situation, le chant, tout comme les autres éléments symboliques, constitue un outil à l'enseignement d'une identité collective prescrite en évoquant des « lieux légendaires repérés à l'aide d'une même carte et déchiffrés à l'aide d'un même lexique »¹⁰⁹. Ces derniers « ne se discutent pas, ils s'imposent comme mémoire collective à laquelle chacun souscrit »¹¹⁰ pour pouvoir faire partie du groupe. Ainsi, le chant est un moyen de transmettre une mémoire revendiquée qui est une « dimension essentielle de la construction de l'identité individuelle ou collective »¹¹¹.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 74.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 79.

En définitive, pendant la formation initiale, les militaires ne sont plus vraiment des civils, mais pas encore tout à fait des militaires. L'ensemble de la ritualité qui ponctue la fin de cette période d'« entre-deux » est marqué par un ensemble de rituels qui permet aux engagés d'acquérir un statut, une reconnaissance et une identité militaire. Ce processus, qui s'étend sur environ une semaine, délimite progressivement tous les niveaux identitaires du peloton, du plus vaste au plus restreint : « soldat des forces terrestres », marsouin, membres du RICM, appartenance à un escadron en particulier, à chacun de ces niveaux étant associé un chant différent. Ainsi, par ce processus, l'homme en tant qu'individu est totalement effacé et n'existe qu'au travers du peloton auquel il a été intégré le premier jour de son engagement. Un ensemble de stratégies visant à son intégration sociale est alors mis en place. Parmi elles, la pratique du chant prend la forme d'un discours mémoriel qui « nourrit l'imaginaire des membres du groupe en les aidant à se penser comme une communauté »¹¹². En ce sens, « il fait entrer dans les mémoires individuelles la croyance dans des racines et un destin communs »¹¹³. Même s'il participe à la structuration des rites d'incorporation des militaires, seul, le chant ne suffit pas à leur socialisation, c'est son association aux autres symboles qui fait qu'il est signifiant dans ce genre de contexte.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

Conclusion générale

Souvent appelée « la grande muette » de par sa fermeture à la société civile, l'armée prend la forme d'une institution totale en étant à la fois lieu de travail et lieu de vie des engagés qui doivent, pour l'intégrer, renoncer à certaines de leurs libertés de citoyen. Compte tenu de sa spécificité organisationnelle, l'armée a été étudiée par le prisme sociologique, soit une analyse de son fonctionnement. De plus, elle a fait l'objet d'une approche linguistique menée, notamment par Marie-Anne Paveau qui donne quelques éclaircissements sur les particularités langagières des militaires, se retrouvant dans leurs répertoires chantés. Cependant, ces derniers, et leur inscription dans la quotidienneté et la ritualité militaires, n'ont été que peu abordés. Partant de l'hypothèse que les pratiques vocales au sein de l'armée s'inscrivent dans une dynamique fonctionnelle, cette recherche s'est attachée à les étudier en intégrant dans leur analyse leur contexte d'énonciation et leur utilité pour leurs interprètes. Ainsi, l'objet sonore a été pensé en terme de performance afin d'en saisir le sens pour les groupes qui l'utilisent. Cette étude s'est donc portée conjointement sur le corpus, son rôle et les comportements musicaux de ceux qui le pratiquent ; le fait musical a été envisagé, à la fois sous un aspect formel et esthétique pour apporter quelques éléments de compréhension sur ces pratiques vocales presque quotidiennes. Il s'est agi de mettre en lumière la ritualité dans laquelle s'inscrivent ces faits musicaux, de procéder à une analyse des répertoires mis en œuvre et, enfin, de montrer les motivations institutionnelles et humaines d'une telle activité.

La définition de l'environnement social du chant militaire a constitué la première partie de cette recherche. Celui-ci est apparu comme fortement imprégné par un ancrage historique spécifique par rapport aux autres unités de l'Armée de Terre. L'étude a confirmé que cette inscription généalogique est fondamentale dans la particularisation des Troupes de Marine, par la mise en avant de modes de penser et d'agir, mais aussi parce qu'elle contribue à la diffusion d'une image opérationnelle de l'arme. L'ouverture des missions, en dehors de la métropole, aux autres armes a entraîné une perte de considération institutionnelle de ces particularités. Toutefois, les Troupes de Marine ont continué à revendiquer leur spécificité par le biais de leurs symboles et de leurs valeurs dans un ensemble de ritualités à la fois quotidiennes et événementielles, dont la transmission se fait aussi bien grâce au pouvoir hiérarchique qu'au travers de la pression collective, notamment par son aspect communautaire et par le pouvoir de l'ancienneté. Outre leur inscription temporelle, ces unités militaires sont marquées par des gestes ritualisés et régulièrement répétés qui induisent une intériorisation de

la culture militaire génératrice de stabilité et d'un partage d'expérience propice à sa cohésion. Par ailleurs, cette ritualité, qu'elle s'inscrive dans des actions de représentation, telles que la marche au pas, ou dans des rites intimes, comme le repas, rappelle l'ordre social du groupe et les idéaux qui guident ses façons d'agir. Ces actions permettent à l'unité de se singulariser et de se valoriser. En outre, elles reflètent ses valeurs et ses normes, en étant un moyen de les verbaliser. Enfin, la ritualité militaire est marquée par une synchronisation d'interprétation des chants qui contribue à l'unité des militaires. Dans ce cadre, le chant militaire devient une référence commune à l'ensemble de l'unité, favorisant ainsi l'identification et la cohésion de ses membres. En conséquence, cette pratique trouve une justification sur un plan institutionnel, en faisant d'un ensemble d'engagés une entité opérationnelle et soudée, susceptible d'intervenir collégialement sur un théâtre d'opérations et, sur un plan individuel, en donnant du sens aux attitudes prescrites à chacun de ses membres. Ces actions rituelles concourent à une systématisation de certains gestes qui conduisent à une uniformisation des attitudes. Ces dernières renforcent la solidarité entre les militaires et amènent au respect d'un ordre établi, ces deux notions étant inhérentes à l'unité sociale du groupe.

En définitive, les différents contextes d'interprétation dans lesquels le chant peut être présent ont été délimités dans cette première partie. La compréhension des processus dans lesquels ces performances musicales s'inscrivent a permis de considérer ces contextes comme un ensemble de rituels, compte tenu, notamment, du recours aux symboles, visant, à la fois, à la cohésion des soldats, à l'adoption d'une façon de vivre inhabituelle et à la revendication d'une identité propre. Il est alors possible de considérer, tout comme Manon Frappa, que l'« *"identité"* dev[ienne] une réalité dès lors qu'on se trouv[e] confronté à des individus qui la revendiquent »¹.

Il importait alors de s'interroger sur les vecteurs et les enjeux de cette revendication identitaire. Une analyse de l'essence même de ce répertoire s'est alors imposée et a constitué la partie centrale de ce travail. En effet, la place du chant dans ces processus de création et de maintien d'un état d'esprit particulier ne suffit pas à en comprendre l'impact. Aussi, il convenait de décrypter les particularités formelles, musicales et textuelles des répertoires utilisés, tout en les reliant à leurs contextes d'énonciation, pour cerner totalement leur incidence sur les unités militaires. Il est apparu que le corpus se divisait en deux grandes catégories fonctionnelles avec, d'un côté, des chants associés à la notion de représentation

¹ Manon Frappa, *La conga de los hoyos : performer les limites du soi et de l'autre, analyse dynamique de la communication culturelle construite par une chaîne de performances conga à Santiago de Cuba*, sous la dir. de Sophie Geodefroit, Université Paris V René Descartes, octobre 2012, en ligne : http://thesesenligne.parisdescartes.fr/Rechercher-une-these/thesedetail?id_these=304, p. 412.

militaire et, de l'autre, des pièces festives et transgressives, bien que l'enquête ait montré la possibilité d'entendre des « chants de marche » en contexte festif. Les deux catégories de répertoire présentent des orientations thématiques, pour une part, distinctes et, pour une autre part, communes, qui contribuent, directement ou non, à l'équilibre des unités constituées. En effet, les chants, par leur variété thématique, mais aussi par leur présence dans la plupart des situations rituelles du groupe, donnent à ses membres la possibilité d'exprimer leur vécu, leurs attentes, leur virilité et leur spécificité par rapport aux autres. Ils permettent la revendication d'une identité particulière, en même temps qu'un outil de discipline utile à l'institution.

En effet, les chants, et plus précisément ceux associés à la marche en ordre serré, ont été montrés comme un procédé utilisé pour faire adhérer les militaires aux attitudes servant les intérêts de l'armée. Ils sont des éléments prescriptifs de comportements particuliers justifiées par un ancrage généalogique et historique présenté comme spécifiques. En ce sens, ils alimentent une identité collective qui permet au groupe d'affirmer son unité et de renforcer sa cohésion, raison première de la plupart des rituels militaires. La pratique vocale est également apparue comme une façon d'exprimer et d'extérioriser des traumatismes vécus par les engagés, notamment par le traitement thématique de la mort. Cette notion est inhérente à la condition de soldat et systématiquement associée à la fraternité d'armes. Ce sentiment développé par les militaires en situation guerrière les pousse à veiller les uns sur les autres et à une solidarité indéfectible sans laquelle l'acte de guerre ne serait que difficilement supportable. Dans cette entreprise expressive, la mélodie joue un rôle important. De facture simple, elle ne nécessite pas de grandes qualités musicales et offre une compréhension facile du texte qu'elle porte. Par ailleurs, l'assimilation du message véhiculé par ces « chants de marche » est également favorisée par une exploitation importante des silences. Ceux-ci sont généralement placés à la fin des différentes incises et ont été estimés comme propices à la prise en compte du texte tout juste énoncé ou comme traduisant, par la coupure mélodique, l'impact du texte, surtout lorsque ce dernier est centré sur les notions de mort ou de combat. Dans le même sens, l'analyse a montré que ce répertoire pouvait être utilisé comme un vecteur d'acceptation des risques par l'expression du combat et la mise en évidence de la composante volontaire de l'engagement, mais aussi la notion d'honneur. Ainsi, bien au-delà de sa fonction institutionnelle, le chant militaire existe, par et pour le groupe, parce qu'il est porteur de sens pour ses membres. Alors que ces chants de facture simple ont été montrés comme pouvant être porteurs d'un message aux yeux des engagés, il convenait de s'attarder plus longuement sur la fonction identitaire d'un tel répertoire et plus particulièrement des

pièces spécifiquement associés à une seule unité, ou un ensemble d'unités clairement défini. En abordant des sujets proches des préoccupations des soldats, le chant associé à la marche en ordre serré constitue un moyen d'expression pour l'unité, selon les répertoires, dans une approche accréditée par l'institution ou d'une manière totalement transgressive, comme c'est le cas dans la plus grande partie du répertoire festif. Les thématiques de ces chants dits « de popote » sont grivoises, voire vulgaires et sont, le plus souvent, à caractère sexuel, marquant l'importante masculinité de l'armée où la femme ne peut finalement pas être totalement intégrée tant ces pièces intimes constituent une démonstration virile et phallique du soldat.

Justifiée par la nécessité de cohésion et par un besoin de visibilité, il est apparu, au fil de cette recherche, que la ritualité militaire tient une place non négligeable dans la revendication identitaire de l'arme et dans la cohésion de ses engagés. Aussi, un questionnement autour de la « culture du chant » s'est imposé dans la troisième partie. L'importante valorisation des spécificités de l'arme est principalement alimentée par le recours aux symboles, mais aussi par la pratique vocale, lors des activités ritualisées. En ce sens, la thématique de l'éloignement familial, induite par la vocation des Troupes de Marine à servir en dehors de la métropole, est exploitée de manière récurrente, tantôt comme un élément de valorisation, tantôt comme l'expression d'une contrainte. L'exploitation de ce sujet dévoile l'inévitable relation entre civils et militaires, mais aussi la notion de distance, notamment avec l'adoption de pièces issues des îles du Pacifique. Elle laisse également entrevoir une volonté de différenciation des marsouins par rapport aux autres militaires. Ainsi, il est apparu que le chant, en plus d'être un vecteur de communication, relaie la volonté institutionnelle de diffusion d'une image idéalisée du marsouin. Toutefois, la volonté humaine n'étant pas contrôlable totalement, l'armée a ordonné l'édition d'un recueil officiel, le TTA 107 pour tenter de mieux les maîtriser. Cet ouvrage commun à l'ensemble de l'Armée de Terre a rapidement vu sa fonctionnalité et son contenu remis en cause, au profit de publications internes car il témoigne d'un décalage entre la pensée du commandement supérieur autour des pratiques chantées et leur réalité sur le terrain. Aussi, afin de contrôler les pratiques vocales, l'armée a publié plusieurs circulaires les encadrant. Cependant, l'analyse a démontré les difficultés à réglementer une telle pratique qui s'est traduite, dans les textes, par des incohérences et des imprécisions permettant le contournement des prescriptions faites.

Qu'il soit ou non officiel, le carnet de chants, support écrit d'une transmission orale dans la mesure où il ne contient pas les mélodies et n'est donc pas prescriptif, est librement utilisé dans la ritualité intime du groupe. Bien plus que l'apparence, c'est la performance qui importe car elle alimente le rituel et son objectif, unifie les hommes et les rend solidaires. Le

carnet de chants est, par contre, proscrit dans la ritualité quotidienne associée au service lorsqu'elle prend la forme d'une représentation. Employés ponctuellement lors des rassemblements festifs ou pour apprendre un nouveau « chant de marche », ces recueils sont largement utilisés pendant la période d'intégration où ils servent de support à la transmission des particularités culturelles de l'arme et du régiment, dont l'appropriation permet, surtout, au jeune engagé de passer de l'état de civil à celui de militaire. La pratique vocale est alors apparue comme faisant partie d'un ensemble de stratégies destinées à l'acquisition de comportements propres à l'institution rendant les hommes plus performants en situation guerrière, mais sa diffusion dépend du groupe lui-même qui choisit de l'exploiter de manière plus ou moins soutenue. L'adhésion à cette pratique par les soldats ayant déjà une bonne expérience permet que cette formation ne se fasse pas au travers de l'injonction hiérarchique, mais par la pression des Anciens sur les nouveaux. Cela lui donne un caractère traditionnel, mais également peu contrôlable par l'institution, d'où une impuissance de la réglementation et l'interprétation de certaines pièces malgré leur interdiction. Par ailleurs, dans cette optique de formation, l'étude a montré que le chant était un vecteur de transmission de techniques corporelles particulières, notamment par le fait qu'il facilite l'acquisition d'un mode de déclamation spécifique appelé « voix de commandement ». Cette technique vocale procure, en outre, une particularité stylistique aux prestations vocales. Enfin, toujours dans le cadre de l'incorporation de nouveaux engagés, le chant apparaît comme un élément fondateur du rite de passage que constituent « les classes » en ponctuant les différentes étapes d'intégration du soldat, tout d'abord comme élément d'une entité particulière, puis en situant cet ensemble primaire dans l'organisation militaire : Armée de Terre, Troupes de Marine, régiment, unité élémentaire. En ce sens, les chants participent au passage individuel de l'état de civil à celui de militaire. Ils matérialisent l'acceptation de l'engagé à se soumettre volontairement à l'institution, engagement ayant inévitablement une incidence sur son identité individuelle qui perdurera après la fin de son service actif.

En définitive, cette recherche montre que le chant, au-delà de sa valeur divertissante, s'inscrit, au sein des Troupes de Marine, dans sa culture par son impact sur l'organisation sociale de ses membres par le biais des ritualités dans lesquelles il prend place. La pratique vocale a une fonctionnalité pour les unités qui s'en servent comme moyen d'intégration d'autres membres, mais aussi de régulation et de maintien d'un ensemble d'attitudes spécifiques. Par ailleurs, le chant est un vecteur d'expression symbolique de la masculinité de l'arme par des récits empreints de virilité, posant nombre de questions par rapport à la féminisation des unités de combat qui pourrait faire l'objet d'une étude plus poussée. Les

raisons profondes de ces particularités sont incontestablement institutionnelles car elles sont destinées à faire de l'unité militaire une entité solide pour qu'elle ait une efficacité combattante. Toutefois, leur pérennité est assurée par le groupe lui-même qui procède à ses choix d'interprétation, voire qui crée de nouveaux chants, parfois même en allant à l'encontre des prescriptions officielles pour ce qui est de certains rituels. L'institution contribue également au maintien du répertoire avec l'organisation des représentations et activités publiques ritualisées mais dont l'effet serait minime sans la pression sociale exercée au sein des différentes entités élémentaires et primaires. En conséquence, un chant qui se perpétue témoigne de son appropriation par les militaires et, donc, de l'appropriation du message qu'il porte, ce dernier étant transmis à la fois sur un plan textuel et musical. De par son texte, faisant à la fois référence au groupe, mais aussi à la place de l'individu dans celui-ci, et la communauté d'action qu'engendre son interprétation, le chant militaire, quel que soit son contexte, favorise les liens unificateurs des unités, préoccupation majeure de l'institution. Cependant, la professionnalisation de l'Armée de Terre a entraîné une diversification des profils avec une présence de plus en plus importante d'« opportunistes »², dont l'engagement ne semble pas total. L'étude n'a pas pu montrer si le fait qu'ils considèrent l'armée comme une expérience professionnelle comme une autre a une répercussion sur cette cohésion et sur le besoin de dévouement inconditionnel des soldats. Il faudrait alors s'interroger sur l'impact de telles pratiques vocales ritualisées sur ces militaires puisque le chant, aux multiples facettes, où qu'il soit interprété, agit sur la cohésion et la sociabilité des engagés. Il contribue à leur formation institutionnelle, non seulement par les textes véhiculés mais aussi par les structures mélodiques et par l'acte de chanter en lui-même. L'orientation ethnomusicologique de la recherche a permis d'expliquer en quoi il participe au bon fonctionnement de l'entité sociale en laissant à chacun de ses membres des références identitaires lui permettant de se situer au sein de la communauté par sa différenciation avec les non-membres. L'activité vocale collégiale a une incidence sur les volontaires. Elle intervient dans des circonstances ritualisées et donne aux pièces chantées d'autant plus de signification que la performance s'inscrit dans un ensemble d'actions symboliques ancrées historiquement et ayant valeur de tradition. Là encore, il faudrait se demander comment cette pratique a évolué depuis la professionnalisation de l'Armée de Terre car ce répertoire fait partie intégrante de la « culture de l'arme ». De plus, il suscite l'intérêt des marsouins, d'autant qu'il alimente leurs revendications identitaires en leur permettant de se montrer semblables au sein de leur unité de référence, mais différents

² Terme repris à Sébastien Jakubowski et Claude Weber, *Être militaire dans l'Armée de Terre*, op. cit., p. 71.

des autres, ces « autres » pouvant être des militaires appartenant à d'autres armes dont il faudrait également analyser les pratiques chantées afin d'observer si des processus rituels similaires sont mis en œuvre ou s'ils constituent une spécificité des Troupes de Marine. Dans cette même optique d'élargissement de la recherche, il serait intéressant d'analyser l'impact de l'organisation interarmes et interarmées sur la ritualité militaire. Renforce-t-elle les clivages montrés dans la présente étude ou sa banalisation a-t-elle induit une perméabilité des traditions propres à chaque groupe ?

Sources imprimées et bibliographie

1. Sources imprimées

1.1. Recueils de chants militaires non réglementaires

FLEX, Walter, *Der Wander Zwischen Beiden Welten : Ein Kriegserlebnis*, Beck, Orion-Heimreiter-Verlag, Heusenstamm, 1978.

KASTNER, Georges, BRANDUS, Georges, *Les chants de l'Armée française*, Paris, Dufour et Cie, 1855.

DEROULEDE, Paul, *Chant du soldat*, Paris, éd. Claman-Levy, Paris, Calmann Lévy, 1885
116^e éd [1872 1^e éd.].

HENNEBERT, Eugène, *Chants et chansons militaires de la France, réunis par le major H. e Sarrepont*, Paris, Librairie illustrée, 1887, 229p.

LAMAZE, Jean, *Chants, chansons, chœurs de l'armée française*, Paris, Chiron, 1961.

VALERIAN, Patrick, *Chants et chansons des armées noires*, Paris, Mallemort Proanima, 1996.

Chants et traditions des Troupes de Marine, Panazol, Lavauzelle, 2006.

Carnet de chants des parachutistes, Panazol, Lavauzelle, 2007.

Au rythme des cœurs des scorpions, BatInf2, IFOR 96, Sarajevo.

Chants du Marsouin du RICM, 2001.

Carnet de chants du quatrième escadron du RICM, 1996.

Carnet de chants du RICM, 2000.

Carnet de chants des Authentiques, 8^{ème} RPIMa, 2008.

Carnet de chants du 6^{ème} BIMa, non daté.

Chants et traditions de la Coloniale, 2^{ème} RIMa (début des années 2000).

Traditions et chants du 6^{ème} RPIMa, 1985.

Recueil de chants, 23^{ème} BIMa, non daté.

Carnet de chants du 8^{ème} RPIMa, « Être jeune », mai 1992.

Carnet de chants, Amicale du DAT de Libreville, 9 décembre 2005.

Carnet de chants du RMT, réalisé par la cellule communication du régiment, non daté.

La Saint Michel 1992 au 23^{ème} BIma, recueil de chants, 1992.

Carnet de chants et traditions du 1^{er} RIMa, non daté.

Carnet de chants de la 2, 8^{ème} RPIMa, non daté.

Carnet de chants de la CEA, 2^{ème} RIMa, non daté.

1.2. Enregistrements

-Chants océaniens de tradition du RIMaP Nouvelle-Calédonie, Nouméa, Holiday Music, 1998.

1.3. Articles législatifs

Les recueils de lois, décrets, ordonnances, règlements, traités et convention ont été consultés via la bibliothèque numérique de la BnF : <http://gallica.bnf.fr>. Ils sont classés par ordre chronologique.

Recueil des Traités et conventions entre la France et les puissances alliées en 1814 et 1815 ; suivi de l'acte du congrès de Vienne, et terminé par une table alphabétique des Matières, des Lieux et des Personnes, contenus dans les Actes composant ce Recueil, Paris, Imprimerie Royale, 1815.

Recueil général des lois, décrets, ordonnances, etc., depuis le mois de Juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830, annoté par M. Lepec, avocat à la cour royale de Paris ; avec des notices de MM. Odilon Barrot, Vatimesnil, Ymbert, Paris, administration du journal des notaires et des avocats, 1839.

Collection complète des *Lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'État* (de 1788 à 1836 inclusivement par ordre chronologique), publiée sur les éditions officielles, fondée par J.-B. Duvergier, ancien Bâtonnier de l'ordre des Avocats près de la cour d'appel de Paris, tome 100, 1900, Paris, librairie de la société du recueil général des lois et des arrêts.

Journal officiel de la République française, Débats parlementaires, Assemblée nationale, compte rendu intégral des séances, constitution du 4 octobre 1958, 3^{ème} législature, première session ordinaire de 1967-1968, 82^{ème} séance, 1^{ère} séance du mardi 12 décembre 1967.

GRASSET, Bernard, COVA, Charles, *Rapport d'information sur les actions destinées à renforcer le lien entre la nation et son armée* : déposé par la Commission de la défense nationale et des forces armées, Paris, Assemblée Nationale (coll. Les Documents d'information), 2000, en ligne : <http://www.assemblee-nationale.fr/rap-info/i2490.asp>.

Bulletin officiel des armées, édition chronologique, partie permanente, Armée de Terre, Instruction n° 201710/DEF/SGA/DFP/FM/1, d'application du décret relatif à la discipline générale militaire, du 4 novembre 2005, en ligne : http://www.formation.terre.defense.gouv.fr/PJ/Documents/VotreEspace/Savoirvivre/references/decret_discipline_generale_militaire.pdf.

-Code de la Défense, article L4122-1, relatif aux obligations et aux responsabilités des militaires, en ligne : http://legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=E6BC04017C8936BB9681D185F64CC22E.tpdjo12v_3?idSectionTA=LEGISCTA000006166970&cidTexte=LEGITEXT000006071307&dateTexte=20120114.

Bulletin officiel des armées, édition chronologique, partie permanente, Armée de Terre, circulaire n° 612069/DEF/RH-AT/CCM relative à la gestion de la mobilité du personnel militaire de l'armée de terre pour 2010 (année A), 14 mai 2009, éd. chronologique n°20 du 12 juin 2009, partie temporaire, Armée de terre, Texte n° 26.

Bulletin officiel des armées, édition chronologique, partie permanente, Armée de Terre, circulaire n° 7532/DF/RH-AT/SDFE/BIF/SC/FISO relative à la formation générale initiale des engagés volontaires de l'armée de terre, 27 juillet 2010, édition chronologique n°37 du 10 septembre 2010, partie permanente, Armée de terre, Texte n°6, en ligne : http://www.boc.sga.defense.gouv.fr/pdf/2010/2010_037_p_deft1051652c_53934.pdf

Bulletin officiel des armées, édition chronologique, partie permanente, Armée de Terre, instruction n° 953/DEF/RH-AT/PRH/LEG relative à la formation individuelle des militaires du rang de l'armée de terre, 8 juillet 2010, éd. chronologique n° 35 du 27 août 2010, partie permanente, Armée de Terre, Texte n°4, en ligne : http://www.boc.sga.defense.gouv.fr/pdf/2010/2010_035_p_deft1051651j_52035.pdf.

Avis présenté au nom de la commission de la défense nationale et des forces armées, sur le projet de loi de finances pour 2011 (n° 2824) tome IV Défense préparation et emploi des forces, forces terrestres par M. Jean-Louis Bernard, député, p. 18, en ligne : <http://www.assemblee-nationale.fr/13/pdf/budget/plf2011/a2862-tiv.pdf>.

1.4. Publications réglementaires de la Défense

Classement par ordre chronologique, les documents non datés sont placés en premier.

Code du soldat, consultable en ligne : <http://www.recrutement.terre.defense.gouv.fr/le-code-du-soldat>.

MINISTÈRE DE LA GUERRE, *Instruction sur les batteries et sonneries (communes à toutes les armes)*, Librairie Chapelot, Paris, 1912 et dates diverses.

-Circulaire n° 42839/MA/CM/K fixant le répertoire national des marches militaires du 15 nov. 1961 et ses douze modificatifs (BOEM 122).

LAGARDE, Jean (Gal.), Lettre du 25 janvier 1979, référencée sous le n° 0281/DEF/EMAT/INS/FG/66, ayant pour objet la création d'un carnet de chants militaires.

LAGARDE, Jean (Gal.), Lettre du 12 avril 1979, référencée sous le n° 1433/DEF/EMAT/INS/FG/66, donnant approbation au projet de carnet de chants militaires proposé.

DELAUNAY, Jean (Gal.), lettre du 17 juin 1982, référencée sous le n°02323/DEF/EMAT/INS/FG/66, ayant pour objet d'ajouter treize chants au TTA107.

EMAT, *Carnet de chants* TTA107, Conservatoire de musique militaire de l'Armée de Terre, 1985, approuvé sous le n° 4159/DEF/EMAT/INS/FG/66 du 5 sept 1985, annule et remplace la version de 1980.

DE ROCHEGONDE, Guy (Gal.), Lettre destinée au général Schmitt (CEMA) du 18 déc. 1986, référencée sous le n° 013181/CEAT/GA/CEM, précisant les règles entourant la pratique du chant dans les lycées militaires.

BASSAC, Robert (Gal., chef du SHAT), Lettre du 12 février 1987 au CEMAT référencée sous le n° 001255, réponse à la lettre du Gal. De Rochegonde du 18 décembre 1986.

SCHMITT, Maurice (Gal.), Lettre du 15 juin 1987, référencée sous le n°02663/DEF/EMAT/INS/FG/65, ayant pour objet l'interdiction d'interpréter certains chants et de réglementer la pratique vocale dans l'Armée de Terre.

SERVANCKX, Jacques (Gal.), Lettre du 25 juil. 1987, référencée sous le n° 002581/3°RM/EM/INS/A, portant sur la pratique du chant dans la 3^{ème} Région militaire (Nord-Ouest) et accompagnant la diffusion de la lettre du Gal. Schmitt du 15 juin 1987.

FORRAY, Gilbert (Gal.), Lettre du 28 juillet 1988, relative à l'image de l'Armée de Terre : la cadence des pas – les chants, référencée sous le n°4770/DEF/EMAT/CAB/11, ayant pour objet l'« image de l'Armée de terre : la cadence des pas – les chants ».

-Lettre du 23 mars 1989, référencée sous le n° 01137/DEF/EMAT/INS/FG/68, visant à la création d'un groupe de travail en vue d'actualiser le TTA 107.

ROUSSEAU-DUMARCET, Yann (Gal.), Lettre du 09 août 1988, en réponse à la lettre du Gal. Forray du 28 juillet 1988, référencée sous le n°009256/CEAT/EF/CB, venant compléter la lettre du Gal. Forray du 28 juil. 1988 et portant le même intitulé.

EMAT, Procès-verbal de la réunion du groupe de travail sur l'actualisation du TTA 107 du 11 mai 1989, établi le 23 mai 1989, note express référencée 25035 – 23 mai 89/DEF/EMAT/INS/FG/68, constituant un compte-rendu de la réunion du groupe de travail « actualisation du TTA107 » du 11 mai 1989.

-Compte-rendu de la réunion du mercredi 27 sept. 1989, référencé n° 04282, 14 nov. 89/0/DEF/EMAT/INS/FG/68, constituant un compte-rendu de la réunion du groupe de travail « actualisation du TTA107 » du 27 septembre 1989.

FORRAY, Gilbert (Chef d'Etat-major de l'Armée de Terre), *Charte de l'exercice de l'autorité dans l'Armée de Terre*, 1990.

MINISTÈRE DE LA DÉFENSE, *Livre Blanc sur la Défense Nationale*, Paris, Imprimerie du Cedocar, 1972, La Documentation Française, 1994.

EMAT, *L'exercice des armes dans l'Armée de Terre, fondements et principes*, Paris, janvier 1999.

-*Directive relative aux comportements dans l'Armée de Terre*, comportant en annexe le « code du soldat » et le « guide du comportement », Paris, EMAT, mars 2001, en ligne :

http://www.formation.terre.defense.gouv.fr/PJ/Documents/VotreEspace/Savoirvivre/references/Directive_sur_les_comportements.pdf.

-*Directives sur les traditions et le cérémonial*, Paris, EMAT, juillet 2001.

THORETTE, Bernard (Gal.), *L'exercice du commandement dans l'Armée de Terre*, Paris, sept. 2003, en ligne :
http://www.formation.terre.defense.gouv.fr/PJ/Documents/VotreEspace/Savoirvivre/references/L_exercice_du_commandement_dans_l_Armee_de_Terre.pdf.

ENSOA, *Carnet de chants*, publiée par le commandement de la formation de l'Armée de Terre, 2007, référencé NSOA/DGF/DFC/FExA.

RÉGION TERRE NORD-OUEST (RTNO), *Mémento relatif au cérémonial militaire en région Terre Nord-Ouest*, référencé sous le n° 791/RTNO/EM/DIV.ACT/BSA/Prestation du 4 juillet 2007 modifié 2^e éd.

EMAT, Instruction n° 953/DEF/RH-AT/PRH/LEG relative à la formation individuelle des militaires du rang de l'Armée de Terre du 8 juil. 2010, Bulletin Officiel des Armées, édition chronologique n° 35 du 27 août 2010, texte n° 4, 1.1.1. « Objectif général », en ligne :
http://www.boc.sga.defense.gouv.fr/pdf/2010/2010_035_p_deft1051651j_52035.pdf.

-Circulaire n° 612069/DEF/RH-AT/CCM, relative à la gestion de la mobilité du personnel militaire de l'Armée de Terre pour 2010 (année A), du 14 mai 2009, *Bulletin officiel des armées*, édition chronologique n° 20, 12 juin 2009, partie temporaire, Armée de Terre, texte n° 26.

-(bureau logistique. Direction centrale du commissariat de l'Armée de Terre : sous-direction logistique, bureau réglementation), instruction n° 10300/DEF/EMAT/LOG/ASH-DEF/DCCAT/LOG/REG relative aux tenues et uniformes des militaires des armes et services de l'armée de terre, du 13 juin 2005, instruction tenue, en ligne :
http://www.formation.terre.defense.gouv.fr/PJ/Documents/VotreEspace/Savoirvivre/references/instruction_10300_juil06_tenues.pdf.

-*Guide à l'usage des cadres de contact pour le commandement des EVAT*, version 2010, approuvée par le chef d'état major de l'Armée de Terre, n° 273984/DEF/RH-AT/FS/FCM du 16/07/2010 disponible sur <http://www.scribd.com/doc/49350252/Guide-a-l-usage-des-cadres-de-contact-pour-le-commandement-des-EVAT-France-2010>.

RICM, Note de service relative à la cérémonie de commémoration de la prise du Fort de Douaumont, 5 oct. 2011, référencée sous le n° 518/DEF/RICM/EM/NP

1.5. Rapports et études internes à l'armée

- COMITÉ CONSULTATIF DE SANTÉ DES ARMÉES, *Rapport technique : Le soutien psychologique des forces engagées dans les missions extérieures*, Paris, Ministère de la Défense, 15 Novembre 1995.
- CRENE, *Orientations préparatoires à la directive relative à l'usage des traditions et du cérémonial dans l'Armée de Terre*, 20 juillet 1999.
- DEVOS, Jean-Claude, DE CORVISIER VILLELE, Marie-Anne, *Guide des archives et sources complémentaires*, Vincennes, service historique de l'armée de terre, 1996.
- DURAND, Nathalie (Cne), *Les traditions de l'Armée de Terre, armes et esprit de corps*, 2011, en ligne via : <http://www.defense.gouv.fr/terre/bloc-patrimoine/traditions/traditions>, ou <http://www.calameo.com/read/00006330261e556f66db1?authid=SGtMsZLWfuy4>.
- EMAT, *Esprit de corps, traditions et identité dans l'Armée de Terre*, Paris, septembre 2003, 22p.
- GENIN, Annick, (Col.), *Le moral et la capacité opérationnelle des unités de combat*, Paris, EMAT, CRH, Octobre 1996.
- MATIN, Jean-Luc, *Rôle et devenir de la notion d'armes*, Paris, EMAT, CRH, 1997.
- MATTIUCCI, Sylvain, *Le recrutement des engagés militaires du rang dans les armées et services communs*, Ministère de la Défense, Contrôle général des armées, 2001.
- PIOTET, Françoise (dir.), *L'exercice de l'activité dans les armées*, Laboratoire Georges Friedmann, (rapport réalisé à la demande de l'Observatoire social de la Défense), avril 1999.

2. Bibliographie

- ALBERT, Jean-Pierre, « Les rites funéraires. Approche anthropologique », *Les cahiers de la faculté de théologie*, 4 | 1999, pp. 141-152.
- ALPHANDÉRY, Pierre, BERGUES, Martine, « Territoires en question : pratiques des lieux, usages d'un mot », *Ethnologie française*, 2004/1-vol. 34, pp 5-12.
- ALVAREZ-PEREYRE, Frank, *L'exigence interdisciplinaire, une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003, 246p.
- ANDRÉ, Pierre, *Psychiatrie de l'adulte*, Paris, Heure de France, 2006 4^{ème} éd [1994 1^{ère} éd], 279p.
- ANZIEU, Didier, MARTIN, Jacques-Yves, *La dynamique des groupes restreints*, Paris, PUF (coll. Le psychologue), 1990 9^{ème} édition [1968 1^{ère} édition], 416p.
- AUBAGNAC, Gilles, MAGNETTE, Christophe, RICCIOLI, Jean-Louis, *Militaires*, Lyon, EMCC (coll. Des objets qui racontent l'histoire), 2010, 292p.
- AUBERT, Laurent, *La musique de l'autre*, Genève, Georg, 2001, 160p.
- (dir.), *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 20, « Identités musicales », 2007, 377p.
- « Nouveaux objets, nouveaux enjeux : repenser l'ethnomusicologie », in Jacques Bouët, Makis Solomos (dirs.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 87-106.
- AUDARD, Catherine (dir.), *Le respect*, Paris, Autrement (coll. Morales), 2002, 224p.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « Massacres, le corps et la guerre », in Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps*, tome 3, « Les mutations du regard. Le XX^e siècle », Paris, Seuil (coll. Points-histoire), 2006.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 150p.
- AUTIN, Frédérique, *La théorie de l'identité sociale de Tajfel et Turner*, en ligne : <http://www.prejuges-stereotypes.net/espaceDocumentaire/autinIdentiteSociale.pdf>.
- BACHELET, Jean-René. (Général de corps d'armée), « Les "principes de la guerre" à l'épreuve des "opérations en faveur de la paix" », *Cahiers de la Fondation pour les Etudes de Défense*, 1997, n°6, pp. 13-22.
- *Pour une éthique du métier des armes : vaincre la violence*, Paris, Vuibert, 2006, 184p.

- Introduction de la *Réunion interrégionale sur le rôle des sanctions dans un meilleur respect du droit international humanitaire*, Genève, 15 au 17 novembre 2007, en ligne : http://www.icrc.org/fre/assets/files/other/irrc-870-allocation-pr_web-fra.pdf.
- BAJOIT, Guy, DIGNEFFE, Françoise, JASPARD, Jean-Marie, NOLLET DE BRAUWERE, Quentin (Eds.), *Jeunesse et société*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 424p.
- BALANDIER, Georges, *Le désordre, éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, 252p.
- « Le sexuel et le social. Lecture anthropologique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 76, janv.-juin 1984, pp. 5-19.
- Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, 266p.
- BARATEAU, Eric, *L'armée dans la chanson : études des thèmes des chants militaires, patriotiques et antimilitaristes en France de 1871 à 1914*, Limoge, UER Lettres et sciences humaines, mémoire de maîtrise, 1991, 324p.
- BARROIS, Claude, *Psychanalyse du guerrier*, Paris, Hachette, 1993, 322p.
- BAUDOUÏ, Rémi, « Guerre et sociologie du risque », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2003.1 n°114, p. 161-174.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1978, 347p.
- BEAUDZA, Louis, *La formation de l'armée coloniale*, Paris, Librairie Fournier, 1939, 618p.
- BEAUPERIN, Yves, *Anthropologie du geste symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2002, 304p.
- BELLY, Marlène, *Variations dans la chanson de tradition orale française ; étude d'une pièce : La bergère muette*, Mémoire de DEA sous la dir. de Nicole Belmont, Paris, EHESS, 1993, 100p.
- « "Le miracle de la Muette", un air, un timbre, une coupe », in Le Flo'h Joseph (dir.), *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault*, Actes de colloque organisé par l'Université de Poitiers (Département de Musicologie) les 24-25 novembre 1994, Parthenay, Modal, 1997, pp. 84-99.
- « Louis-Marie Grignon de Montfort, ou l'art de prêcher en musique », in Alain Croix, André Lespagnol, Charles Provost (dirs.), *Église, éducation, lumière... Histoire culturelle de la France (1500-1830)*, Rennes, PUR (coll. Histoire), 1999, pp. 381-387.
- « Grignon de Montfort : Dialogue en Cantique ou l'oralité au service de la foi », in Quéniart Jean (dir.), *Le chant, acteur de l'histoire*, Actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998, Rennes, PUR, 1999, pp. 65-76.
- « Le cantique : l'adhésion par le chant », *Revue de l'histoire des religions*, Paris, PUF, t. 217, « La prière dans le christianisme moderne », fascicule 3, juillet-septembre 2000, p. 563-576.

- « Grandir Ici ou Là-bas, Un passage de grade à Ambrym », in Catalogue de l'exposition *Vanuatu/Poitou, signes extérieurs de rituels*, Musée municipal de Parthenay, Musée du sous-officier, juillet 2008, pp. 20-25.
 - « Procédés musicaux et schémas de pensée : identités musicales au regard des courants spirituels », Actes du colloque *Langue, musique et identité*, Jeremy Price, Licia Bagini, Marlène Belly (dirs.), Paris, Publibook Université, 2011, pp. 23-39.
 - « Trace écrite d'une mémoire collective », in Judith Le Blanc, Herbert Schneider (dirs.), *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe, XVI^e – XIX^e siècles*, Hildesheim, Georg Olm, 2014, pp. 85-100.
- BELMONT, Nicole, *Mythes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Flammarion, 1973, 184p.
- Paroles païennes, mythes et folklore*, Paris, Imago, 1986, 176p.
- (dir.) *Aux sources de l'ethnologie française, l'académie celtique*, Paris, CTHS, 1995, 478p.
- BELMONT, Nicole, GOSSIAUX, Jean-François (dirs), *De la voix au texte, l'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris, CTHS, 1997, 245p.
- BENOÎT-GUILBOT, Odile, PFIRSCH, Jean-Vincent, *La décision d'engagement volontaire des militaires du rang : l'armée de terre*, Les documents du CESSD, Ministère de la Défense/SGA/CESSD, 1998, 156p.
- BENSA, Alban, « Images et usages du temps », in *Terrain* n° 29 | 1997, « Vivre le temps », pp. 5-18, en ligne : <http://terrain.revues.org/3190>.
- BERLINER, David, « Anthropologie et transmission », in *Terrain* n° 55 | 2010, « Transmettre », pp. 4-19, en ligne : <http://terrain.revues.org/14035>.
- BERTRAND, Jean-Pierre, DESPRINGRE, André-Marie (dirs.), *Chansons en mémoire – mémoire en chanson, Actes du colloque hommage à Jérôme Bujeaud*, Paris, L'Harmattan, 2009, 466p.
- BIGOT, Régis, « Quelques aspects de la sociabilité des français », CREDOC, *Cahier de recherche* n° 169, déc. 2001, en ligne : <http://www.credoc.fr/pdf/Rech/C169.pdf>, 109p.
- BIOY, Antoine, FOUQUES, Damien, *Manuel de psychologie du soin*, Rosny, Bréal (Coll. Formations paramédicales), 2002, 319p.
- BIDART, Claire, « Sociabilité : quelques variables », *Revue française de sociologie*, 1988 | 29-4, pp. 621-648.
- BIDART, Pierre, « De l'anthropologie de la nation et du nationalisme : limites et perspectives du débat en France », in *Anthropologie et Société*, vol. 27, n°1, 2003, pp. 185-204.

- BOËNE, Bernard, « La professionnalisation des armées : contexte et raisons, impact fonctionnel et socio-politique », in *Revue française de sociologie*, n°44-4, 2003, pp. 647-693.
- (dir.) *La spécificité militaire*, actes du 4^e colloque de Coëtquidan, Paris, Armand Colin, 1990, 284p.
- BOËNE, Bernard, MARTIN, Michel-Louis (dirs.) *Conscription et armée de métier*, Actes du séminaire organisé par la Fondation pour les études de défense nationale, Paris, FEDN (coll. Armée et société), 1991, 415p.
- BOLLIET, Dominique, SCHMITT, Jean-Pierre, *La socialisation*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2008, 128p.
- BONTE, Pierre, IZARD, Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2007, 842p.
- BOREL, France, *Le vêtement incarné, les métamorphoses du corps*, Calmann Lévy (coll. Essai société), 1992, 258p.
- BOREL, François, « De l'anthropologie de la musique à l'ethnomusicologie visuelle, entretien avec Hugo Zemp », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°9/1996, « Nouveaux enjeux », pp. 289-312.
- BORGETTO, Michel, *La devise « Liberté, égalité, fraternité »*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je*), 1997, 127p.
- BOTOYIYÊ, Geoffroy A. Dominique, *Le passage à l'écriture*, Rennes, PUR, 2010, 351p.
- BOUCHER, Louis-Philippe MOROSE, Joseph, « Responsabilisation et appartenance : la dynamique d'un projet éducatif », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 19, 1990, pp. 415-431.
- BOUDROT, Pierre, « Le héros fondateur », *Hypothèses*, 2001 | 1, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 167-180.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard (coll. Point-essai), 2001, 423p.
- « L'identité et la représentation », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°35, 1980, pp. 63-72.
- La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit (coll. Le Sens commun), 1979, 670p.
- La domination masculine*, Paris, Seuil (coll. Point-essai), 2002 [1^e éd. Paris, Fayard, coll. Point-essai, 1998], 176p.

- « Les rites comme actes d'institution », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°43, juin 1982, pp. 58-63.
- BOUTET, Manuel, « Statut et lectures des pauses en sociologie du travail. Un objet d'étude impossible ? », *Histoire et Sociétés*, 2004, n° 9, Dossier « La sociologie du travail aujourd'hui et ses catégories », pp. 6-17.
- BOYER, Lucien, *La chanson des poilus*, Paris, Salabert, 1918, 208p.
- BOZON, Michel, « Conscrits et fêtes de conscrits à Villefranche-sur-Saône », *Ethnologie française*, nouvelle série, tome 9, n°1, 1979, pp. 29-46.
- Les conscrits, arts et traditions populaires*, Paris, Bibliothèque Berger-Lavrault, 1981, 155p.
- « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, juin 1999, « Sur la sexualité », pp. 3-23.
- « Des rites de passage aux "premières fois", une expérimentation sans fins », *Agora débats/jeunesse*, 2002, n° 28, « Rites et seuils, passages et continuités », pp. 22-33, en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/agora_1268-5666_2002_num_28_1_1973.
- BRĂILOIU, Constantin, ROUGET Gilbert (dirs.), *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff reprint, 1973, 466p.
- BRANCA-ROSOFF, Sonia (dir.), *Langage et société*, n°94, « Discours militaires sur les médias », décembre 2000, Paris, Maison des sciences de l'Homme.
- BRAUNSTEIN, Florence, PEPIN, Jean-François, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF (coll. Pratiques corporelles), 1999, 187p.
- BREÛS, Virginie, *Pragmatique et syntaxe de l'injonction : les échanges oraux réglementaires des militaires français*, thèse de doctorat en linguistique, Université de Bretagne Occidentale, Faculté des Lettres et Sciences Sociales Victor Segalen, Brest, sous la dir. de Michèle Noailly, Novembre 2000, 994p.
- BROMBERGER, Christian, « Paraître en public, des comportements routiniers aux événements spectaculaires », in *Terrain* n° 15 | 1990, « Paraître en public », pp. 5-11, en ligne : <http://terrain.revues.org/2978>.
- BROZE, Michèle, *Oralité et écriture dans la pratique du mythe*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1998, 246p.
- BRUNET, Roger, *Le territoire dans les turbulences*, Paris, Reclus, 1991, 224p.
- BRUNETEAUX, Patrick, « Manœuvres scientifiques en terrain militaire », *Genèses*, 19 avril 1995, pp. 108-121.

BUREAU, Jean-François, « Stratégies et conflits : l'après-demain. La réforme militaire en France : une mutation identitaire », in *Politique étrangère*, n°1, 1997, pp. 69-81.

CAHEN, Gérald (dir.), *Résister*, Paris, Autrement (coll. Morales), 2002, 224p.

CALANDRE, Natacha, *Alimentation, Nutrition et Sciences sociales : concepts, méthodes pour l'analyse des représentations et pratiques nutritionnelles des consommateurs*, Mémoire de DEA, sous la dir. de Lucie Sirieix et Nicolas Bricas, Université de Montpellier, 2002, 103p.

CALVET, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, PUF, 2   éd. 1997 [1   éd. 1984], 127p.

CAMILLERI, Carmel, KASTERSZTEIN, Joseph, LIPIANSKY, Edmond-Marc, MALEWSKA-PEYRE, Hanna, TOBOADA-LEONETTI, Isabelle, VASQUEZ, Ana, *Stratégies identitaires*, Paris, PUF (coll. Psychologie d'aujourd'hui), 1999, 3   éd [1990 1   éd.], 232p.

CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, 225p.

-*Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin (coll. Cursus), 2005, 201p.

CARLES, Pierre, *Des millions de soldats inconnus, la vie de tous les jours dans les Armées de la IV   République*, Panazol, Lavauzelle, 1982, 239p.

CARLIER, Claude, PEDRONCINI, Guy (dirs.), *Les troupes coloniales dans la Grande Guerre*, Actes du colloque organisé par le Comité national du souvenir de Verdun, le Mémorial de Verdun, l'Institut d'histoire des conflits contemporains, 27 novembre 1996, Verdun, Centre mondial de la paix, Vincennes, IHCC, Economia, Verdun, CNSV (coll. Hautes études militaires) , 1997, 206p.

CARRIAS, Eugène, *La pensée militaire française*, Paris, PUF, 1974, 400p.

CENTLIVRE, Pierre, FABRE, Daniel, ZONABEND, Françoise (dirs.), *La fabrique des héros*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, 318p.

CHAILLEY, Jacques, « Ethnomusicologie et harmonie classique » in Paul Collaer (dir.) *Les colloques de W  gimont IV, ethnomusicologie III*, Paris, Les Belles lettres, 1964, pp. 249-269.

-« Essai sur les structures mélodiques », in *Revue de musicologie*, t. XLIV, 1959, pp. 139-175.

-*La musique et le signe*, Paris, L'Harmattan, 1967, 164p.

CHALINE, Jean-Pierre, « Convivialité, commensalité : de la cohésion sociale à la civilisation des m  eurs », in Aurell Martin, Dumoulin Olivier, Thelamon Françoise (dirs.) *La sociabilité à table, commensalité et convivialité à travers les âges*, Actes du colloque de Rouen, 14-17 novembre 1990, Rouen, publication de l'université de Rouen n   178, 1992, pp. 253-259.

- CHAPPUIS, Raymond, *La psychologie des relations humaines*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 9^e éd. 2011 [1986, 1^e édition], 128p.
- CHARAUDEAU, Patrick, « Langue, discours et identité culturelle », *Revue de didactologie des langues-cultures*, 2001/3-4, n°123, pp. 341-348.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS éd., 2007, 259p.
- « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique », À paraître.
 - « Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure », *Insistance*, 2001/1, n°5, pp. 83-95, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-83.htm>.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, DEFRANCE, Yves (dirs.), *L'ethnomusicologie de la France, de l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, 493p.
- CHERRY, Luc, CAPDEVIEILLE, Jacques, LEBRET, Marc, *Civilianisation de l'Armée de Terre*, Centre d'étude en sciences sociales de la Défense, 2000, 71p.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter (coll. Bouquins), 2^e éd. 1982 [1^e éd. 1962], 1230p.
- CHEVALLIER, Denis, MOREL, Alain, « Identité culturelle et appartenance régionale. Quelques orientations de recherche », *Terrain* n°5 | 1985, pp. 3-5.
- CHEVALLIER, Jacques, « Identité, organisation, institution », in CRISPA (Centre de Relations Internationales et de Science Politique Amiens), CURAPP (Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie), *L'Identité politique*, Paris, PUF, 1994, pp. 239-251.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Mémoires en recueils*, Montpellier, Office Départemental d'Action Culturelle de l'Hérault, carnets d'ethnologie, 1986, 106p.
- CLÉMENT, Fabrice, « Des jeux symboliques aux rituels collectifs. Quelques apports de la psychologie du développement à l'étude du symbolisme », in Jean-Yves Béziau (dir.), *La peinture du symbolique*, Paris, Petra, 2014, pp.171-191.
- COHEN, Samy (dir.), *L'opinion l'humanitaire et la guerre. Une perspective comparative*, Paris, Fondation pour les Etudes de Défense, 1998, 112p.
- COIRAULT, Patrice, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, bulletin de l'institut général psychologique, Paris, Droz, I : 1927 ; II : 1929 ; III : 1929 ; IV : 1929 ; V : 1933, 685p.
- Notre chanson folklorique*, Paris, Auguste Picard, 1942, 465p.

- Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Scarabée, I : 1953 ; II : 1955 ; III : 1959 ; IV : 1963 (*post mortem*), 567p.
 - Répertoire des timbres*, fiches manuscrites déposées à la Bibliothèque nationale de France, consultable sur autorisation, en cours de publication sous la direction de Delarue Georges et Belly Marlène.
 - Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, ouvrage établi à partir des fiches de l'auteur, révisées, complétées, normalisées et indexées, pour les t. I et II par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon, pour le t. III par Georges Delarue, Marlène Belly, Simone Wallon, t. I, « La poésie et l'amour », t. II, « La vie sociale et militaire, l'enfance » et t. III, « Religion, crimes, divertissements », Paris, BnF, 1996, 2000, 2007.
- COMBELLES-SIEGEL, Pascale, *Etat des lieux de la sociologie militaire. Trente ans après la mise en œuvre de la All Volunteer Force aux Etats-Unis*, Paris, Centre d'Etude en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les documents du C2SD), 2000, 122p.
- CONDEMI, Concetta, *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, 1992, 205p.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dirs.), *Histoire de la virilité*, vol. 3 « La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle », Paris, Seuil, 2001, 566p.
- CORVISIER, André, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, Paris, PUF, 1988, 884p.
- Les hommes, la guerre et la mort*, Paris, Economica, 1985, 453p.
- COSTE, Frédéric, *Analyse du système de valeurs militaires et des caractères conservateurs des armées*, mémoire de DEA en science politique, mention sociologie politique comparée, sous la dir. de Pierre Mathiot, université de Lille II droit et santé, institut d'études politiques de Lille, 2002, 228p.
- CÔTÉ, Gérald, *Processus de création et musique populaire, un exemple de métissage à la québécoise*, Paris, L'Harmattan (coll. logiques sociales), 1998, 189p.
- COURRIERE, Yves, *La guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 4 vol., 1969.
- COUTROT, Laurence, DUBAR, Claude (eds.), *Cheminements professionnels et mobilité sociale*, Paris, La documentation française. 1992, 372p.
- CREPIN, Annie, *La conscription en débat ou Le triple apprentissage de la nation, de la citoyenneté, de la République : 1798-1889*, Arras, Artois Presses Université (coll. Histoire), 1998, 253p.
- CUCHE, Denys, *La notion de Culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2001, 157p.
- CUISENIER, Jean, *Penser le rituel*, Paris, PUF (coll. Ethnologies), 2006, 202p.

- CZARNOWSKI, Stefan, *Le culte des héros et ses conditions sociales. Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, Paris, Félix, Alcan, 1919, 370p.
- DABOUIS, Gérard (dir.), *La mort*, Journées de la Maison des Sciences de l'Homme Ange-Guépin, Paris, l'Harmattan (coll. Logiques sociales), 2010, 216p.
- DARMON, Muriel, DÉTREZ, Christine (dir.), *Corps et société*, Paris, Documentation française (coll. Problèmes politiques et sociaux), n° 907, 2004, 119p.
- La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2006, 127p.
- DARTIGUENAVE, Jean-Yves, *Rites et ritualité : essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, l'Harmattan, 2001, 255p.
- DE CERTEAU, Michel, *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993, 228p.
- DEFrance, Yves, « Distinction et identité musicales, une partition concertante », in *Cahier d'ethnomusicologie*, n° 20 (2007), « Identités musicales », pp. 9-27.
- DEGENNE, Alain, FORSÉ, Michel, *Les réseaux sociaux*, Paris, Armand Colin, 1994, 294p.
- DELAGE, Michel, « Réflexions préliminaires à une intervention thérapeutique auprès des familles confrontées au traumatisme psychique », in *Thérapie Familiale*, 2003 | 4 Vol. 24, pp. 417-433.
- DELUMEAU, Jean, ROCHE, Daniel (dirs.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 1990, 535p.
- DEMORGON, Jacques, *Complexités des cultures et de l'interculturel*, Paris, Anthropos, 2000, 332p.
- DENIOT, Joëlle, DUTHEIL PESSIN, Catherine, VRAIT, François-Xavier (dirs), *Dire la voix, Approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, 2000, 329p.
- DE NORA, Tia, « Quand la musique de fond entre en action », in *Terrain* n°37 | 2001, « Musique et émotion », pp. 75-88, en ligne : <http://terrain.revues.org/1310>.
- DE SAINT-GERMAIN, Paul-Ivan, « Le maintien de la paix : des opérations d'un type nouveau », in *Défense Nationale*, Paris, Janvier 1997, n° 583, pp. 25-36.
- DE SAINT-VINCENT, Benoît, MASSON, Nicolas, BERRETTE, Valérie, *Vers une identité commune aux acteurs de la Défense, constats et perspectives*, Paris, Centre d'Étude en Sciences Sociales de la Défense, 2007, 165p.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines), 2005, 623p.

- DESROCHES, Monique, *Tambours des Dieux, Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*, Paris, L'Harmattan, 1996, 180p.
- DEVILLARD, Olivier, *La dynamique des équipes*, Paris, Organisation, 2000, 261p.
- DOUGLAS, Marie, « Deciphering a Meal », *Daedalus*, Vol. 101, No. 1, « Myth, Symbol, and Culture », 1972, Journal of American Academy of Arts & Sciences, pp. 61-82.
- DOUGLAS, Marie, WILDAVSKI, Aaron, « Risque et culture », in *Société* n° 77-2002/3, pp. 17-19.
- DUBAR, Claude, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1998, 256p.
- DUCHESNE, Sophie, « Pratique de l'entretien dit « non-directif », in Bachir Myriam (dir.) *Les méthodes au concret*, Paris, PUF, 2000, pp. 9-30.
- DUFOUR, Pierre, *Le RICM*, Panazol, Lavauzelle, 2005, 229p.
- Sixième Bataillon d'Infanterie de Marine*, Panazol, Lavauzelle, 2001, 144p.
- DUFOURG, Frédéric, *La Marseillaise*, Paris, Félin, 2003, 87p.
- DUMONT, Louis, *Essai sur l'individualisme*, Paris, Seuil, 1983, 267p.
- DUMONT, Philippe, « Les mots de l'Indochine coloniale, petit lexique pour l'usage d'une littérature exotique », non publié.
- DURET, Pascal, *Les jeunes et l'identité masculine*, Paris, PUF, 1999, 176p.
- DURKHEIM, Émile, *Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, PUF, 5^e éd. 1968 [1^e éd. 1912], 647p.
- Éducation et sociologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 1922, 158p.
- DUVAL, Eugène-Jean, *L'épopée des Tirailleurs sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2005, 456p.
- DUVAL, Maurice, « Quand plaisanter, c'est prendre les choses au sérieux », in Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman, (dir.), *Paroles à rire*, INALCO, 1997, pp. 193-201, en ligne : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/53/74/PDF/Duval_1999_Inalco.pdf.
- EHRENBERG Alain, *Le corps militaire, politique et pédagogie en démocratie*, Paris, Aubier Montaigne, 1983, 213p.
- EHRENREICH, Barbara, *Le sacre de la guerre, Essai sur les passions du sang*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, 328p.

- ESTELLON, Vincent, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », in *L'esprit du temps | Champ psychosomatique*, 2005/2, n° 38, pp. 149-166.
- FABRE, Daniel, « L'Ethnologue et ses sources », in Gérard Althabe, Daniel Fabre, Gérard Lenclud (dirs.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Maison des sciences de l'Homme (coll. Ethnologie de la France), cahier n°7, 1992, p. 39-55.
- (dir.), *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1996, VI + 342p.
- FABRE-VASSAS, Claudine, « La boisson des ethnologues », in *Terrain* n°13 | 1989, « Boire », pp. 5-14, en ligne, <http://terrain.revues.org/2944>,
- FAINZANG, Sylvie, « Le rire en trois dimensions chez les anciens alcooliques du mouvement Vie libre », in Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman (dir.), *Paroles à rire*, INALCO, 1997, pp. 203-209, en ligne, http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/40/40/PDF/1997_Parolesarire_Fainzang.pdf.
- FALL, Bernard, *Guerre d'Indochine*, Paris, Flammarion, 1965, 448p.
- FERREOL, Gilles, « En quête d'identité », *Société*, n° 30, 1990, pp. 3-14.
- FERRÉOL, Gilles, JUCQUOIS, Guy (dirs.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, 354p.
- Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances, XIII^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1994, 540p.
- FEUERHAHN, Nelly, « La dérision, une violence politiquement correcte », in *Hermès*, 2001, n°29, « Dérision-contestation », pp. 187-197, en ligne : <http://hdl.handle.net/2042/14504>.
- FICHTE, Johann-Gottlieb, *The science of Rights*, trad. en anglais Adolph-Ernest Kroeger, Londres, Trubnor & Co., 1889, 505p.
- FINTZ, Claude (dir.), *Les imaginaires du corps, pour une approche interdisciplinaire du corps, arts, sociologie, anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2000, 296p.
- Le corps comme lieu de métissage*, Actes du colloque de décembre 2002 tenu à Grenoble, Paris, L'Harmattan, 2003, 405p.
- FLEURDORGE, Denis, « Quand la musique n'adoucit pas les mœurs. L'usage de la musique dans les représentations du président de la république », *Sociétés*, 2009/2, n° 104, pp. 93-103.
- FLEURY, Jean, *La Culture*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, 127p.
- FLOBERT, Anne, *La vie de soldat*, Paris, Ellipses (coll. Civilisation latine par les textes), 2000, 96p.

- FORCADE, Olivier, DUHAMEL, Éric, VIAL, Philippe, *Militaires en république 1870 – 1962. Les officiers, le pouvoir et la vie politique en France*, Paris, publication de la Sorbonne, 1999, 734p.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2011 [1^e éd. 1975], 360p.
- FOUILLEUL, Nicole, *Entre professionnalité traditionnelle et professionnalisation en cours : La cohésion dans les Troupes de Marine*, rapport final de l'étude commanditée au Département d'Ergologie-Analyse Pluridisciplinaire des Situations de Travail de l'Université de Provence (contrat d'objectif SGA/DGA n° 99 CO 003), conv. DEF/C2SD 1999 n° 23, Paris, Centre d'Étude en Sciences Sociales de la Défense (coll. documents du C2SD), octobre 2001, 177p.
- FOUILLEUL, Nicole, EFROS, Dominique, *Les unités de combats en intervention humanitaire : une activité de travail particulière*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les documents du C2SD), 1999, 291p.
- FOURNIER, Laurent-Sébastien, CROZAT, Dominique, BERNIÉ-BOISSARD, Catherine, CHASTAGNER, Claude (dir.), *La fête au présent, mutations des fêtes au sein des loisirs*, Paris, L'Harmattan (coll. Conférences universitaires de Nîmes), 2009, 418p.
- FRANCFORT, Didier, *Le chant des nations, Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette littératures, 2004, 462p.
- « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », *XX^e Siècle*, Revue d'histoire, Janvier-mars 2005, p. 85-101.
- FRAPPA, Manon, *La conga de los hoyos : performer les limites du soi et de l'autre, analyse dynamique de la communication culturelle construite par une chaîne de performances conga à Santiago de Cuba*, sous la dir. de Sophie Geodefroit, Université Paris V René Descartes, octobre 2012, en ligne : http://thesesenligne.parisdescartes.fr/Rechercher-une-these/thesedetail?id_these=304, 604p.
- GALINON-MELENEC, Béatrice, MARTIN-JUCHAT, Fabienne (dirs.), *Le corps communiquant, le XXI^e siècle, civilisation du corps ?*, Paris, L'Harmattan (coll. Le corps en question), 2007, 242p.
- GAUTHERON, Marie (dir.), *L'Honneur*, Paris, Autrement (coll. Morales), 1991, 231p.
- GAUTHIER, Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, 311p.
- GAVAND, Karine, « Missions à haut risque », *Repères*, n° 36 mai-juin, 2007, pp. 13-15.
- GEARY, Patrick-J, *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire*, Paris, Aubier, 1996, 338p.

- GEBAUER, Gunther, WULF, Christoph, *Jeux rituels gestes, Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Economica (coll. Anthropos), 2004, 298p.
- GIRARDET, Raoul, *La société militaire de 1815 à nos jours*, Paris, Librairie académique Perrin, 1998, 341p.
- L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette littérature (coll. Pluriel), 1978, 506p.
- Problèmes militaires et stratégies contemporains*, Paris, Dalloz, 1989, 270p.
- GIRAUD, Claude, *Logiques sociales de l'indifférence et de l'envie : contribution à une sociologie des dynamiques organisationnelles et des formes de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 2003, 344p.
- GODELIER, Maurice, *La production des grands hommes. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1982, 370p.
- « La sexualité est toujours autre chose qu'elle-même », *Esprit*, n° 273, mars-avril 2001, p. 96.
- Métamorphose de la parenté*, Paris, Fayard, 2004, 949p.
- GOFFMAN, Ervin, *Les rites d'interaction*, traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, éd. de Minuit, 1974, 236p.
- Asiles*, Paris, éd. de Minuit, 1968, 452p.
- GOGUEL D'ALLONDANS, Thierry, *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep*, Québec, Presses de l'université de Laval, 2002, 146p.
- GOODY, Jack, *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, éd. de Minuit, 1975, 272p.
- Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La dispute/SNEDIT, 2007, 269p.
- Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994, 328p.
- GRELLEY, Pierre, « Informations sociales », « Identité et filiation », in *CNAF*, « Informations sociales », 2006/3, n° 131, pp. 25-16.
- GRESLE, François, *La société française et la réforme du service national*, conférence et discussion en commission sénatoriale, Université de Paris 1, 1997, en ligne : http://www.senat.fr/rap/r95-349/r95-349_mono.html#RTFToC122.
- Le service national*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 1997, 128p.
- (dir.) « Profession militaire », in *Revue française de sociologie*, n° 44-4, 2003, pp. 637-645.

- « La société militaire, son devenir à la lumière de la professionnalisation », in *Revue française de sociologie*, 44-4, 2003, 777-797.
- (dir.), *Sociologie du milieu militaire : Les conséquences de la professionnalisation sur les armées et l'identité militaire*, Paris, L'Harmattan (coll. Logiques sociales), 2005, 264p.
- GRUSZOW Sylvie (dir.), *L'identité, qui suis-je ?*, Paris, Du pommer, 2005, cycle de conférence, citée des sciences et de l'industrie, 2006, 190p.
- GUILBERT, Lucille, « L'expérience migratoire et le sentiment d'appartenance », in *Ethnologies*, vol. 27, n° 1, 2005, pp. 5-32, en ligne : <http://www.erudit.org/revue/ethno/2005/v27/n1/014020ar.pdf>,
- GUILCHER, Jean-Michel, *La chanson folklorique de langue française*, Paris, Atelier de la Danse Populaire, 1985, 185p.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel (coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité), 1997 [1^e éd. 1950], 304p.
- *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, La Haye, Mouton, 1976, 374p.
- La classe ouvrière et les niveaux de vie : Recherche sur la hiérarchie des besoins dans les sociétés industrielles contemporaines*, Livre III, Paris, Alcan, 1913, 620p.
- HAMPZRTZOUNIAN, Stéphane, « Socialité corporelle et corporéité sociale », in *Société* n° 85-2004/3, p. 63-69.
- HAYOT, Alain, « Pour une anthropologie de la ville et dans la ville : questions de méthodes », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 18 - n°3 | 2002, pp. 93-105, en ligne : <http://remi.revues.org/2646>.
- HÉRITIER, Françoise, « Une anthropologie symbolique du corps », in *Journal des africanistes*, 2003, t. 73, fascicule 2, pp. 9-26.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle (dir.), *Revue française d'anthropologie l'Homme*, « Musique et anthropologie », Paris, EHESS 2004, 563p.
- HIRATA, Hélène, LABORIE, Françoise, LE DOUARÉ, Hélène, SENOTIER, Danièle (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000, 315p.
- HOBBSBAWM, Éric, « Inventer des traditions », in *Usages de la tradition*, Enquête n° 2, Paris, Parenthèses, 1996, pp. 171-189.
- HOFFMANN, Gérard (dir.), *La liberté d'expression des militaires*, actes du colloque du 3 juillet 1995, Collège Interarmées de Défense, Ecoles militaires, Paris, Centre d'Étude en Sciences Sociales de la Défense, 1995.

- (dir.), *Actes de la journée d'étude sur la mesure du moral dans les Armées*, Paris, Centre d'Étude en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Septembre 1997.
- HUYNH, Sabine, *Les mécanismes d'intégration des mots d'emprunt français en vietnamien*, Paris, L'Harmattan, 2010, 280p.
- ISAMBERT-JAMATI, Viviane, « Remarques sur le service militaire », in *Revue française de sociologie*, 1961, 2-2, pp. 100-105.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, t. 1 et 2.
- JAKUBOWSKI, Sébastien, « normativité, autorité et individualité dans une organisation en changement », communication, *Association française de sociologie*, réseau thématique « sociologie du militaire », Villetaneuse, 24 février 2004.
- JAKUBOWSKI, Sébastien, WEBER Claude, *Être militaire dans l'armée de terre*, Lyon, Lieux Dits, 2001, 135p.
- JANKOWSKI, Barbara, *L'armée professionnelle : quels changements pour l'institution militaire ? Enquête auprès des officiers stagiaires de la cinquième promotion du CID*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Mars 1998, 189p.
- JAVEAU, Claude, *Sociologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 2003, 128p.
- JEAN, Grégori, « Fonctions du corps dans la ritualisation de la vie quotidienne », *Noesis*, n°12, 2007, pp. 131-156, en ligne : <http://noesis.revues.org/index1333.html>.
- JEFFREY, Denis, « Rites de passage », conférence prononcée le 1^{er} oct. 2009 lors du Congrès 2009 de l'AISSQ sur le thème *Rituels et mythes*, en ligne : http://aiissq.org/pdf/denis_jeffrey_rites_de_passage_format_web.pdf,
- JOANA, Jean, SMITH, Andy, *Professionnalisation des Armées et gestion de la ressource humaine, politiques et acteurs en Europe (Espagne, France, Italie, Pays-Bas)*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Premier trimestre 2005, 166p.
- JOLIVET, Tomas-Just, *Le TTA 107, carnet de chants de l'Armée de Terre, approche analytique et pratique*, Paris Sorbonne, sous la dir. de François Madurell, septembre 2011, 170p.
- JOUBERT, Pierre, *En marchant avec les soldats de France*, Fontenay-sous-Bois, L'orme Rond, 1985, 112p.
- JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1978 [1974 1^{er} éd.], 1008p.

- Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Archives de philosophie vol. 2, cahier 4, Paris, Beauchesne, 1924, 350p.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, 351p.
- « L'expression de soi », *Le débat*, n° 119, 2002, pp. 116-125.
- « L'identité, une nouvelle religion », cycle de conférence *L'identité qui suis-je ?*, Cité des Sciences, 22 mars 2006, en ligne : http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/college/v2/popupVideo/popup_video.php.
- KREBS, Corinne (dir.), *La 9^e brigade de Marine, les soldats de l'horizon*, Paris, BBK, 2002 (pas de pagination).
- LABORDE, Denis, *Repérer, enquêter, analyser, conserver, Tout un monde de musique*, Paris, L'Harmattan, 1996, 182p.
- LABURTHER-TOLRA, Philippe, WARNIER, Jean-Pierre, *Ethnologie, Anthropologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 2003 [1993 1^e éd.], 448p.
- LACOMBE, Nicole, *Les champs de bataille, la chanson patriotique de 1900 à 1918*, Paris, Belfond, 1992, 321p.
- LAFORTE, Conrad, « Refrains canadiens de chansons de France », *Archives de folklore*, vol. I, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1946, pp. 41-59.
- LAHIRE, Bernard, *La Culture des individus : dissonances et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, 778p.
- LA MAISONNEUVE, Eric, *L'institution militaire en crise ou "La fin d'un ordre"*, Paris, Société de stratégie, 2001, 190p.
- LAMAZE, Jean, *La chanson populaire, arme psychologique*, École d'Application de l'Artillerie, direction de l'instruction, formation psychologique, thèse présentée pour l'obtention du diplôme de l'arme psychologique, 1960, 48p.
- *Méthode de chant polyphonique dans « les forces armées »*, École d'application de l'artillerie, direction de l'instruction, formation psychologique, Chatillon-sur-Marne, 1961, 32p.
- LAMBRECHTS Chantal (dir.), *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2001.
- LANCLUME, Jean-Marc, *Les Troupes de Marine, quatre siècles d'histoire*, Panazol, Lavauzelle, 2002, 572p.
- LAPLANTINE, François, *La description ethnographique*, Paris, Arman Colin, 2005, 128p.

- LAPOINTE, Guy, BISAILLOM, Réjean (dir.), *Nouveau regard sur l'homosexualité. Questions d'éthique*, « Les transgressions sexuelles : Foucault/Genet », Fides (coll. Perspectives de théologie pratique), 1997, pp. 181-193, en ligne : <http://cameras.uqac.ca/pdf/LaChance/G/Genet-Foucault.pdf>.
- LAVONDES, Anne, « Un modèle d'identité : le tatouage aux îles de la Société », in *Cahiers des Sciences Humaines*, n° 26|4, 1990, pp. 605-621.
- LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, poche (coll. Étude), 2002, 127p.
- Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin, 1998, 223p.
 - L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, 237p.
 - Éclats de voix, une anthropologie des voix*, Paris, Métailié (coll. Traversées), 2011, 281p.
 - « Anthropologie du silence », *Théologique*, vol. 7, n° 2, 1999, pp. 11-28.
 - Du silence*, Paris, Métailié, 1997, 283p.
- LECLAIR, Madeleine, « Voir la musique », *Terrain* n° 53 | 2009, pp. 4-9, en ligne : <http://terrain.revues.org/13750>.
- LECLERC, Alexandre, *La Grande Guerre*, Paris, E. Fallet, 1917, 120p.
- LEGER, Jean-François, *Les jeunes et l'armée, attentes professionnelles et représentation des métiers militaires en 2000*, sous la direction d'Yves Charbit, thèse de doctorat, sociodémographie, Paris, Université René Descartes, 2002, 380p.
- Les jeunes et l'armée*, Paris, L'Harmattan, 2004, 366p.
 - « Pourquoi les jeunes s'engagent-ils aujourd'hui dans les armées ? », in *Revue française de sociologie*, 44-4, 2003, pp. 732-733.
 - Civilisation, complexité et stratégie : l'armée professionnelle, rôle d'insertion et modes de socialisation*, Paris, Documentation française (coll. Les Champs de Mars), n°4 (deuxième semestre 1998), 201p.
- LEHURAUX, Léon, *Chants et chansons de l'armée d'Afrique*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, Alger, P. et G. Soubiron, 1933, 288p.
- LELEU, Louis, *Des Flandres aux Vosges : un musicien-brancardier dans la Grande guerre*, transcrit par Danièle Percic, Saint-Cyr sur Loire, A. Sutton, 2003, 192p.
- LÉON, Marie-Hélène, « Uniformes et formations : les modes de socialisation dans un poste de commandement régimentaire », in *Les Champs de Mars*, 2^e semestre, 1998, pp. 75-93.

- LÉOTHAUD, Gilles, *Théorie de la phonation, cours de DEUG 2^e année*, DMU3D1B, année universitaire 2004-2005, en ligne : <http://croisez.free.fr/pub/musique/doc/Phonation.pdf>, 93p.
- LEPOUTRE, David, *Cœur de banlieue. Codes, rite et langages*, Paris, Poches Odile Jacob, 2001, 460p.
- LEROY, Benjamin, « Les Troupes de Marine en Afrique à la fin du XIX^e siècle : le cas du Soudan français », in *Revue historique des armées*, 247/2007, pp. 114-123, en ligne : <http://rha.revues.org/index1893.html>.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 [1958 1^e éd.], 480p.
- L'Identité*, Paris, Grasset, 1977, 344p.
- Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964, 402p.
- LE WITA, Béatrix, « Mémoire : l'avenir du présent », in *Terrain* n° 4 | 1985, « Famille et parenté », pp. 15-26, en ligne : <http://terrain.revues.org/2863>.
- LIAUZU, Claude, LIAUZU, Josette, *Quand on chantait les colonies : colonisation et culture populaire de 1830 à nos jours*, Paris, Syllepse (coll. Histoire), 2002, 251p.
- LOMAX, Alan, « Phonotactique du chant populaire », in *L'Homme*, 1964, t. 4 n°1, pp. 5-55.
- LONGUECHAUD, Henri, *Les Cheminements du retour*, Paris, éd. du Terroir, 1982, 444p.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « L'improvisation : le modèle et ses réalisations », in *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, 1987, p. 45-59.
- « Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique », in *Musique en jeu*, 1977, n° 28, p. 92-104.
- LOSONCZY, Anne-Marie, ZEMPLÉNI, András, « Anthropologie de la "patrie" : le patriotisme hongrois », in *Terrain* n° 17 | 1991, « En Europe, les nations », pp. 29-38, en ligne : <http://terrain.revues.org/3008>.
- LOUIS, Antonin, *Sonneries d'ordonnance officielles et réglementaires de l'infanterie et de la cavalerie*, avec paroles, Marcel Combre, Paris, 1961, 47p.
- LOUX, Françoise, *Le corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger-Levrault, 1979, 178p.
- LUQUE, Fidel Molina, « Entre identité et identification », *Sociétés*, 2002/2, n° 76, p. 59-70.
- MABRU, Lothaire, « Vers une culture musicale du corps », in *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 14, « Le geste musical », 2001, pp. 95-110.
- MAFFESOLI, Michel, *Le temps des tribus*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, 330p.

MAINGUENEAU, Dominique, « Ethos, scénographie, incorporation », in Ruth Amossy (éd.), *Images de soi dans le discours ; la construction de l'ethos*, 1999, pp. 75-100.

MAISONNEUVE, Jean, *La dynamique des groupes*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 2010 15^e éd. [1^e éd. 1968], 128p.

-« Quelques soucis de définition », in ERES | *Connexions*, 2007/1, n° 87, pp. 13-17.

MARCELLINI, Anne, MILIANI, Mahmoud, « Lecture de Goffman », in *Corps et culture*, Numéro 4 | 1999, en ligne : <http://corpsetculture.revues.org/641>.

MARIOT, Nicolas, « Morphologie des comportements et induction de croyances, Quelques remarques à propos de l'exemplaire circularité de la fonction intégratrice des rites », in *Hypothèses* 1997/1, Publications de la Sorbonne, pp. 59-66.

-« Faut-il être motivé pour tuer ? Sur quelques explications aux violences de guerre », in *Genèses*, 2003/4, n°53, pp. 154-177, en ligne : <http://www.cairn.info/revue-geneses-2003-4-page-154.htm>.

MASY, James, *Le temps de l'insertion des jeunes, une considération rituelle et temporelle*, mémoire de Master, sous la dir. de Carole Daverne-Bailly et Pierre-Yves Bernard, Université de Nantes, 2008, 213p.

MATRIX, Sidney-Eve, GREENHILL, Pauline (dir.), « Les noces en vrai », in *Ethnologies*, vol. 28, n° 2, 2006.

MAURIN, Bernard, *Nature - culture en musique ou cheminement de l'homo musicus*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1992, 127p.

MAURY, Pascal, *La mesure du moral dans les armées*, Actes de la journée d'étude du 23 septembre 1997, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (Les rapports du C2SD), 1997, 55p.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 1997 7^e éd. [1950, 1^e éd.], 482p.

-*Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot (coll. Petite bibliothèque), 1947, 362p.

MAYER, Raymond, « Un millier de légendes aux îles Wallis et Futuna et divers centres d'intérêt de la tradition orale », in *Journal de la Société des océanistes*, n° 38, t. 29, 1973, pp. 69-100.

MAYER, Raymond, NAU, Mamino, PAMBRUN, Éric, LAURENT, Christophe, « Chanter la guerre à Wallis (Uvea) », in *Journal de la Société des Océanistes*, 2006, pp. 153-171.

MAZELLIER, Patrick, « D'une collecte dans les Hautes-Alpes aux cahiers de chansons correspondants : Un bref éclairage sur l'importance des supports manuscrits et de leur utilisation dans le répertoire populaire chanté », in *De l'écriture d'une tradition*

orale à la pratique orale d'une écriture, Actes de Colloque, Clamecy, 26 et 27 octobre 2000, Parthenay, Modal (coll. Modal-poche), 2001, pp. 133-146.

MESURE, Sylvie, SAVIDAN, Patrick (dirs.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 2006, 1275p.

MICHEL, Patrick (dir.), *L'armée et la nation : place, rôle et image de l'institution militaire dans les sociétés de l'Europe médiane*, avec la collaboration de Antoine Marès, Antonela Capelle-Pogàcean, Paris, l'Harmattan, 2001, 203p.

-MINISTÈRE DE LA GUERRE, *Saint-Maixent et la vie militaire*, Panazol, Lavauzelle, 1935, 80p.

MOLINIER, Pascale, WELZER-LANG, Daniel, « Féminité, masculinité, virilité », in Hélène Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré, Danièle Senotier, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000, pp. 71-76.

MONNEROT, Jules, *La guerre en question*, Paris, Gallimard, 1951, 263p.

MORDANT, Claude, LE BART, Christian (dir.), *Se nourrir, pratiques et stratégies alimentaires*, Présentation du congrès du Cths, 22 au 27 avril 2013, thème VI : « Alimentation et sociabilité », 53p.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de la poésie et de la rhétorique*, Paris, PUF, 2^e éd., 1975 [1961 1^e éd.], 1263p.

MOSCOVICI, Serges (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, PUF, 1998, 7^e éd. mise à jour [1984 1^e éd.], 640p.

-*L'âge des foules - un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard, 1981, 503p.

MOSSE, George-Lachmann, *L'image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997, 250p.

MOUSSAOUI, Abderrahmane, « Rire en situation de violence, l'Algérie des années 1990 », in *Terrain* n° 61 | 2013, « Rires », pp. 122-133, en ligne : <http://terrain.revues.org/15210>.

MUCCHINELLI, Roger, *Psychologie de la relation d'autorité*, Paris, ESF, 1976, 158p.

MUGNY, Gabriel, OBÉRLÉ, Dominique, BEAUVOIS, Jean-Léon, *la psychologie sociale*, vol. 1, « Relations humaines groupes et influences sociales », Grenoble, PUG, 1995, 373p.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique, « Boire un coup... », in *Terrain* n°13 | 1989, « Boire », pp. 72-80, en ligne : <http://terrain.revues.org/2955>.

-« Alcoolisme et toxicomanie : deux figures de l'excès », *Esprit*, n° 158, janvier, 1990, pp. 74-83.

- NATHAN, Tobie, « A qui j'appartiens ? », cycle de conférence *L'identité qui suis-je ?*, Cité des Sciences, 5 avril 2006.
- NEBLE, Patrice, « Le profil sociologique des EVAT », *Les champs de Mars*, n°7, Paris, La documentation française, 2000, pp. 157-161.
- NICOLAS, Aude, « Les rapports franco-britanniques à travers la peinture militaire représentant la guerre de Crimée », *Revue historique des armées*, n° 264, 2011, pp. 19-31, en ligne : <http://rha.revues.org/index7270.html>.
- OGER, Claire, « De l'esprit de corps au corps de texte : cohésion militaire et dissolution journalistique », dans *Langage et société*, n°94, 2000, pp. 10-43.
- OUELLETTE, Françoise-Romaine (dir.), *Le repas familial*, Centre-urbanisation culture société, Institut National de la Recherche Scientifique, Montréal, décembre 2008, 59p., en ligne : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs1984516>.
- PARENTEAU, Olivier, « Vider son Verdun trait. Le vin dans la poésie française de la Grande Guerre (1914-1918) », in *Contextes*, n° 6, sept. 2009, « Qui a lu boira, les alcools et le monde littéraire » (textes réunis par Geneviève Boucher et Pascal Brissette), en ligne : <http://contextes.revues.org/4498?&id=4498>.
- PARICIO, Jésus Martinez, *Le monde méconnu de nos militaires*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les documents du C2SD), Mai 1999, 134p.
- PASQUERON DE FOMMERVAULT, Inès, *Je ris donc je suis, le rire et l'humour au carrefour de deux processus identitaires : socialisation et individuation*, Mémoire de Master 1, sous la dir. de Bruno Martinelli, 2012, Université d'Aix-Marseille, Département d'Anthropologie, en ligne : http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/73/66/27/PDF/MA_moire_InA_s_Pasqueron_de_Fommervault.pdf.
- PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992, 191p.
- *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002, 216p.
- PAULMIER, Thierry, *L'armée française et les opérations de maintien de la paix*, Paris, LGDG, 1997, 154p.
- PAVEAU, Marie-Anne, PERIES, Gabriel, (dirs.), *Signes et rhétoriques militaires*, Paris, Presse des Sciences Politiques, 1997, 152p.
- PAVEAU, Marie-Anne, *Le langage des militaires : éléments pour une ethnolinguistique de l'Armée de terre française*, thèse de doctorat en sciences du langage, sous la dir. de Robert Martin, Université de Paris-Sorbonne, 1994, 1656p.
- « Paroles de militaires : les "libres réflexions sur la défense" dans la revue *Armée d'aujourd'hui*, 1986-1996 », in *Mots*, juin 1997, n° 51, pp. 58-74.

PERIS, Gabriel, « Rôle d'institution et sens du mot *doctrine* dans le discours militaire », in *Les Champs de mars*, n° 3, Paris, La Documentation française, p. 13-32.

PFIRSCH, Jean-Vincent (dir.), *Cinq ans après, que sont devenus les engagés volontaires de l'Armée de Terre ? Etude Cohorte*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Octobre 2003, 116p.

PHÉLIP, Gaston, « Le vin du soldat », in *Le pays de France*, n° 160, 8 nov. 1917, en ligne : <http://archive.is/EDQ0j>.

PIERRE FAURE, « Repas », in *Études*, 2005/7, t. 403, pp. 89-101, en ligne : www.cairn.info/revue-etudes-2005-7-page-89.htm.

PIGENET, Michel, TARAKOWSKY, Danielle, « Les marches en France aux XIX^e et XX^e siècles : récurrence et métamorphose d'une démonstration collective », in *Le Mouvement Social*, 2003/1 n° 202, pp. 69-94.

PIOLLE Xavier, « Mobilité, identités, territoires », in *Revue de Géographie de Lyon*, vol. 65 n° 3, 1990, pp. 149-154.

PIOTET, Françoise (dir.), *Les conditions de vie des militaires en Europe, convergences et divergences (Allemagne, Belgique, Espagne, France, Pays-Bas, Italie et Royaume-Uni)*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Mars 2003, 206p.

PITT-RIVERS, Julian Alfred, *Anthropologie de l'honneur: la mésaventure de Sichem*, traduit de l'anglais par Jacqueline Mer, Paris, Paris, Hachette (coll. Pluriel), 1997, 273p.

PORTERET, Vincent, PREVOT, Emmanuelle, *Le patriotisme en France aujourd'hui*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense, 2004, 263p.

POUILLON, Jean, « Plus c'est la même chose, plus ça change », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°15, 1977, p. 203-211.

POULAIN, Jean-Pierre, CORBEAU, Jean-Pierre, *Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, Privat, Toulouse, 2002, 209p.

PREVOT-FORNI, Emmanuelle, *L'identité militaire à l'épreuve des opérations extérieures à finalité pacificatrice : L'exemple d'un Régiment d'Infanterie*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Août 2001, 159p.

-« Les opérations de maintien de la paix : une voie pour intégrer les femmes militaires », communication faite pour l'OTAN/IMS, 2008, en ligne : http://www.nato.int/ims/2008/win/briefing/Communication_Pr-vot.pdf.

- « Féminisation de l'Armée de Terre et virilité », in Pierre Tripier (dir.), *Cahier du genre*, n°48/2010, avril, « Minoritaires et légitimes », L'Harmattan, pp. 81-101.
- « Alcool et sociabilité militaire : de la cohésion au contrôle, de l'intégration à l'exclusion », in *Travailler*, 2007/2, n° 18, pp. 159-181.
- PRAT, Marie-Hélène, *Les mots du corps*, Genève, Droz, 1996, 397p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970, 254p.
- PRUVOST, Geneviève, « Enquêter sur les policiers », *Terrain* n°48 | 2007, pp. 131-148, en ligne : <http://terrain.revues.org/5059>.
- RABAUT, Jean, *L'antimilitarisme en France de 1870 à 1975*, Paris, Hachette, 1975, 253p.
- REYNAUD, Emmanuel, *Les femmes, la violence et l'armée – Essai sur la féminisation des Armées*, Paris, Fondation pour les études de la Défense Nationale, 1988, 207p.
- REYNAUD, Jean-Daniel, *Les règles du jeu – L'action collective et la régulation sociale*, Paris, Armand Colin, 1989, 368p.
- RICHELIEU, Cardinal de, *Testament politique*, Paris, Perrin (coll. Les Mémoires), 2011, 331p.
- RISSET, Jean-Claude, « La musique et les sons ont-ils une forme ? » in *La Recherche*, janvier 1998, n°305, pp. 98-102, en ligne : <http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=18879>.
- RIVIERE, Claude, « L'excès festif juvénile tempéré par le rite », in *Socio-Anthropologie*, 2004, n°14, « Interdisciplinaire », en ligne : <http://socio-anthropologie.revues.org/381>.
- ROBERGE, Martine, « En guise de conclusion : pour une relecture de nos rituels dans la société contemporaine », *Ethnologie*, vol. 28, n° 2, 2006, p. 213-222.
- ROCHAS D'AIGLUN, Albert de, *Cris de guerre, devises, chants nationaux, chants du soldat et musiques militaires*, Paris, Librairie militaire Edmond Dubois, 1890, 66p.
- ROCHER, Guy, *Introduction à la sociologie générale*, t.2, « L'organisation sociale », Montréal, HMH (coll. Points, série Essais), 1968, 256p.
- RODRIGUE, Louise, « La définition du courage dans le *Lachès* et son utilisation dans *L'Apologie* », in *Kentron*, n°25/2009, pp. 127-144, en ligne : <http://www.unicaen.fr/puc/ecrire/revues/kentron/kentron25/k2506rodrigue.pdf>.
- ROSOLATO, Guy, *Essai sur le symbolique*, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1979, 364p.
- ROUEFF, Olivier, « Musiques et émotions », *Terrain* n°37 | 2001, pp. 5-10, en ligne : <http://terrain.revues.org/1280>.

- ROUSSEAU, Frédéric, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Seuil (coll. Point/histoire), 2003, 460p.
- ROUX, Jean-Claude, « Un exemple de migration-enracinement dans le Pacifique-Sud : La communauté wallisienne et futunuelle de Nouvelle-Calédonie », in *Cahier ORSTOM*, série sciences humaines, vol. XXI, n° 4, 1985, pp. 461-480, en ligne : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_4/sci_hum/23624.pdf.
- RUEHL, Lothar, *La politique militaire de la cinquième république*, Paris, PFNSP, 1976, 429p.
- RUSCIO, Alain, *Que la France était belle au temps des colonies : La chanson coloniale française*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, 517p.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, 246p.
- SAGNES, Sylvie, « Cultiver ses racines », in *Ethnologie française*, 2004/1-vol. 34, pp. 31-40.
- SAINSAULIEU, Renaud, *L'identité au travail, les effets culturels de l'organisation* Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1977, 476p.
- Sociologie de l'organisation et de l'entreprise*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques & Dalloz, 1987, 390p.
- SAINT-DENIS, Vincent, *Typologie du Chant Légion*, mémoire de DEA d'histoire militaire – sécurité et défense, sous la dir. de Jean-Charles Jauffret, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1997.
- SALIBA, Jacques, « De l'identité aux identités », in *Champ Psychosomatique*, 2001, n° 21, p. 5-7.
- SANG-GIL, Lee, « Techniques du corps et communication ritualisée. À propos de la culture du boire en Corée », in *Sociétés*, 2007/1, n° 95, pp. 129-139.
- SANNIER-POUSSIN, Adeline, *La thématique de l'armée dans le Répertoire de Patrice Coirault : esthétique de la chanson de tradition orale française*, Mémoire de maîtrise, sous la dir. de Marlène Belly et de Jean Gribenski, Université de Poitiers, septembre 2005, 144p.
- Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine : l'exemple du R.I.C.M. Etude d'une pièce : Belo ya Mama*, sous la dir. de Marlène Belly et de Jean Gribenski, Université de Poitiers, juin 2006, 112p.
- SCHAAL, Jean-François, *Le corps*, Paris, Ellipse, 1993, 190p.
- SCARNECCHIA, Paolo, *Musique populaire, musique savante*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, 124p.

- SCHIESS, Christian, *La construction sociale du masculin, on ne naît pas dominant, on le devient*, Mémoire de DEA en sociologie, université de Genève, 2005, sous la dir. de Franz Schultheis, en ligne : http://www.unige.ch/etudes-genre/files/2114/0316/9711/DEA_LaconstructionsocialedumasculinCS.pdf, 125p.
- SCHINZ, Olivier, DVOŘÁK Charles, « Les enjeux sociaux du rire en contexte médical : approche anthropologique », présentation donnée à l'occasion de la journée *Le médecin et le rire*, 26 juin 2006, in *Revue médicale suisse*, n° 181, 2008, pp. 2593-2595, en ligne, <http://rms.medhyg.ch/numero-181-page-2593.htm>.
- SCHWALLER DE LUBICZ, René-Adolphe, *Du symbole et de la symbolique*, Paris, Devry (coll. L'être et l'esprit), 2002, 113p.
- SIMONIN, Hugues, « Construction identitaire et esprit de défense », *Les Champs de Mars*, 1^e semestre 1998, pp. 133-146.
- SIROST, Olivier, « Se mettre à l'abri ou jouer sa vie ? Eléments d'une culture sociale du risque », in *Société* 77-2002/3, p. 5-15.
- SORIN, Katia, PORTERET, Vincent, FAMECHON-KOUEJIL, Christelle, PIOTET, Françoise *Les conditions de la vie des militaires : comparaisons européennes*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les documents du C2SD), 2003, 205p.
- SOURBIER-PINTER, Line, *Au-delà des armes, le sens des traditions militaires*, Paris, Imprimerie Nationale, 2001, 186p.
- SPERBER, Dan, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann (coll. Savoir), 1974, 163p.
- SPYROPOULOU LECLANCHE, Maria, *Le refrain dans la chanson française au XX^e siècle : formes et fonctions*, thèse de doctorat, sous la direction de Gardes Tamine Joëlle, Aix-en-Provence, 1993, 816p.
- Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 329p,
- STAUB, Théo, *L'enfer érotique de la chanson folklorique française*, Plan de la Tour, éd. D'aujourd'hui (coll. Les introuvables), 549p.
- STEWART, Samuel M., *Bad boys and tough tattoos. A social history of the tattoo with gangs, sailors and street-corner punk 1950-1965*, New-York-London, The Howard press, 1990, 204p.
- TABOIS, Stéphanie (dir.), *Corps en société*, Poitiers, MSHS, 2005, 132p.
- TAROT, Camille, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique*, Paris, La Découverte / MAUSS (coll. Recherche), 1999, 710p.

- TEBOUL, Jeanne, « Masculiniser le corps féminin ? Institution militaire et socialisation sexuée », in Laurence Guyard et Aurélia Mardon (dirs.), *Le corps à l'épreuve du genre entre normes et pratiques*, Presses Universitaires de Nancy (coll. Epistémologie du corps), 2010, pp. 143-153.
- « Un "patrimoine corporel" militaire ? La discipline et l'armée », in Nicolas Adell et Yves Pourcher (dir.), *Transmettre : quel(s) patrimoine(s) ? Autour du patrimoine culturel immatériel*, Paris, Michel Houdiard, 2011, pp.181-192.
- THIEBLEMONT, André, « Les traditions dans les armées, le jeu de la contestation et de la conformité », *Pouvoirs*, n° 38, « L'armée », Sept. 1986, pp. 99-112.
- (dir.) *Cultures et logiques militaires*, Paris, PUF, 1999, 339p.
- « Traditions et pouvoirs : les discours saint-cyriens sur la tradition », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXIV, 1978, p. 63-81.
- Expériences opérationnelles dans l'Armée de Terre, Unités de combat en Bosnie (1992-95)*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Novembre 2001, 44p.
- THIEBLEMONT, André, PAJON, Christophe, *Le métier de sous-officier dans l'Armée de Terre en 2003*, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les documents du C2SD), 2004, 301p.
- THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1996, 307p.
- THOMAS, Hubert Jean-Pierre (dir.), *Métamorphose des missions ? Le soldat et les armées dans les nouveaux contextes d'interventions*, Actes du colloque des 14, 15 et 16 Juin 1994, Paris, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les Documents du C2SD), Avril 2000, 233p.
- THOMAS, Hubert Jean-Pierre, CAILLETEAU François (dirs.), *Retour à l'armée de métier*, Paris, Economica, 1998, 260p.
- THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1976, 538p.
- THOMAS, Raymond, *Psychologie du sport*, Paris, PUF (coll. *Que sais-je ?*), 4^e éd. 1998 [1^e éd. 1983], 127p.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les Autres*, Paris, Seuil, 1989, 538p.
- TODOROVA-PIRGOVA, Iveta, « Langue et esprit national : mythe, folklore, identité, in *Ethnologie française*, 2001/2, vol. 31, pp. 287-296.
- VALENTIN, François, « Armée de conscription ou armée professionnelle ? », in *Défense nationale*, n°6, juin 1993, p. 9-15.

- VANDEKERCKHOVE, Lieven, *Le tatouage, sociogenèse des normes esthétiques*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant (coll. Intellection), 2006, 122p.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981, [E. Nourry 1909 1^e éd.], 316p
- VENNESSON, Pascal, « La culture militaire existe-t-elle ? » in la « lettre du C2SD, actualité des sciences sociales », *Bulletin du centre d'étude en Sciences Sociales de la Défense*, mars 2000, n°11, 4p.
- La nouvelle armée : la société militaire en tendance, 1962-2000*, Centre d'études en Sciences Sociales de la Défense (coll. Les rapports du C2SD), décembre 2000, 139p.
- Structures et changement social dans la société militaire*, Paris, OFCE–Louis Dirn, 1993, 158p.
- VENNESSON, Pascal, CAPLOW, Théodore, *Sociologie militaire, armée, guerre et paix*, Paris, Armand Colin, 2000, 280p.
- VERDIER, Yvonne, « Pour une ethnologie culinaire », in *L'Homme*, vol. 9 n°1, 1969, pp. 49-57.
- VIAL, Jean, « De la peine à l'honneur, de l'humeur à l'honneur », in *Corps écrit*, n°4, « La Récompense », 1982, pp. 37-52.
- VIESSE DE MARMONT, Auguste Frédéric Louis, *De l'esprit des institutions militaires*, Paris, Économia, 2001, 370p.
- VIGARELLO, Georges, *Le corps redressé*, Paris, Jean-Pierre Delarge (coll. Corps et Culture), 1978, 237p.
- VINSONNEAU, Geneviève, *L'Identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002, 235p.
- WEBER, Claude, *Diversité et unité – contribution à une déclinaison des identités militaires : les formes projetées, vécues et représentée*, thèse de doctorat en sciences sociales, sous la dir. de Éric Navet, Université Marc Bloch de Strasbourg II, juin 2000, 491p.
- WEBER, Max, *Économie et société*, t. 1 : *Les catégories de la sociologie*, Paris, Pocket (coll. Agora, Les classiques), 1995, 410p.
- Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Métaillé, 1998, 235p.
- WEINBERG, Robert S, GOULD, Daniel, *Psychologie du sport et de l'activité physique*, Paris, Vigot, 1997, 544p.
- WELZER-LANG, Daniel, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (coll. Féminin et Masculin), 2000, 376p.

-« Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France », in *VEI Enjeux Migrants-Formation*, n° 128, mars 2002, pp. 10-32.

WIDMER, Éric, LEVY, René, *Mesure et démesure du couple, cohésion, crises et résilience dans la vie des couples*, Paris, Payot, 2004, 250p.

WINKIN, Gabrielle, *Anthropologie de la communication*, Paris, Seuil, 2001, 332p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1983, 307p.

Annexe : Chants par ordre alphabétique

La liste contient l'ensemble des chants utilisés dans la thèse. Elle n'est pas exhaustive du répertoire interprété par les militaires des Troupes de Marine mais en est représentative. Les chants proposés sont dans leur forme la plus courante mais d'autres versions peuvent exister.

À Saïgon

8 Quand Jé - sus - Christ cré - a la Co - lo - nia - le, Il dé - cré - ta qu'fal - lait des
Sa - i - gon, la vil - le prin - ci - pa - le, Où les mar - souins te - naient leur

8 hommes cos - tauds (des hommes cos - tauds) N'a - yant pas peur du feu de la mi - tra - ille et
gar - ni - son (leur gar - ni - son). Les of - fi - ciers en pousse - pousse se ba - la - dent, s'fai -

8 sa - chant boire le vin et le per - nod (et le per - nod).
sant ti - rer comme de vul - gaires co - chons (vul - gaires co - chons).

8 Lin - thaï, muot haï ba con - gha - aï la mi - tim - bay Lin - thaï, muot, haï, ba Con - gha - aï la mi - tim

8 bay Der - rière la ca - gna bam - bou, aïe, aïe, muot, haï, ba, Der - rière la ca - gna bam -

8 bou cas - ser caï - dit, pa - yer nuom - su O chuduot - haï mon ca - pi - taine ca - sé caï - di n'a pas pa - yé. À

Les officiers se paient des Japonaises
Alors que nous pauvres marsouins fauchés,
Nous nous payons c'qu'on appelle la terre
glaise,
Spécialité de nos gironi niakoués.

Nous avons fait Cayenne, la Martinique,
Madagascar, le Tchad, la Réunion.
On a partout gaiement tiré sa chique
Laissant parfois un gosse au biberon.

La Coloniale est une grande famille,
On y rencontre des ploucs des marseillais,
Des madounachs et ceux de la Bastille.
Chacun y vient pour s'y faire engraisser.

Amis, amis, buvons encore un verre,
Que dans nos yeux y brille la gaieté.
Et tous ensemble, chantons d'une voix
claire :
La Coloniale, c'est le muscle français.

Après 15 ans percutés mais superbes,
L'armée nous rend enfin à nos foyers,
Pour épouser une pucelle imberbe
Avec laquelle il faudra procréer.

Le soir des noces, à l'humble créature,
Nous lui dirons : « va tourne-moi le dos.
Le cul, vois-tu, c'est contre la nature
Mais c'est si cher, au cœur des
coloniaux ».

Ancien (L')

la la la la la la la la la la la la Les hom-mes sont là

grou-pés près de lui. la la la la la Le sang s'est ré-pan-du sur son treil - lis. la la la la la

C'é - tait un an-cien, un grand Al - sa-cien. Il s'é - tait bat - tu tant qu'il a - vait pu

mais il est mo - o - ort, Il ne nous res-te que son corps. Il ne nous


res - te que son corps. la la la la la la la la la la la la

The musical score is written on five staves in G major (one sharp) and common time. It features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and triplets. The lyrics are written below the notes, with some words aligned with specific musical phrases.

On l'a mis bien au chaud dans son pépin.
La la la la la
Y'avait de l'eau dans les yeux des copains.
La la la la la
Pourquoi ce gars là est-il mort, pourquoi
A-t-il cet air là serein et narquois ?
On ne sait pas,
Mais c'est sûr qu'on s'en souviendra. (bis)
La la la la la la la la la la la.

Maintenant qu'il est à six pieds sous terre,
La la la la la
Ayant reçu les honneurs de la guerre,
La la la la la
On l'entendra plus dire « j'en ai plein l'cul »,
Sans lui on est triste, on traîne sur la piste,
Ce mécréant
Il vit encore parmi nos rangs. (bis)
La la la la la la la la la la la.

Au 31 du mois d'août



Au trente et un du mois d'a - oût, Au trente et un du mois d'a - oût,
 Nous vîmes ve - nir sous l'vent à nous, Nous vîmes ve - nir sous l'vent à nous,
 U - ne fré - ga - te d'An - gle - ter - re Qui fen - fait la mer et les flots c'é - tait pour al -
 ler à Bor - deaux. Bu - vons un coup (la la) bu - vons en deux (la la) À la san - té des a - mou - reux
 À la san - té du roi de Fran - ce et merde pour le roi d'An - gle - terre Qui nous a dé - cla - ré la guerre.

Le Capitaine au même instant, (*bis*)
 Fit appeler son Lieutenant, (*bis*)
 « Lieutenant te sens-tu capable,
 Dis-moi te sens-tu assez fort,
 Pour aller crocher à son bord ? »

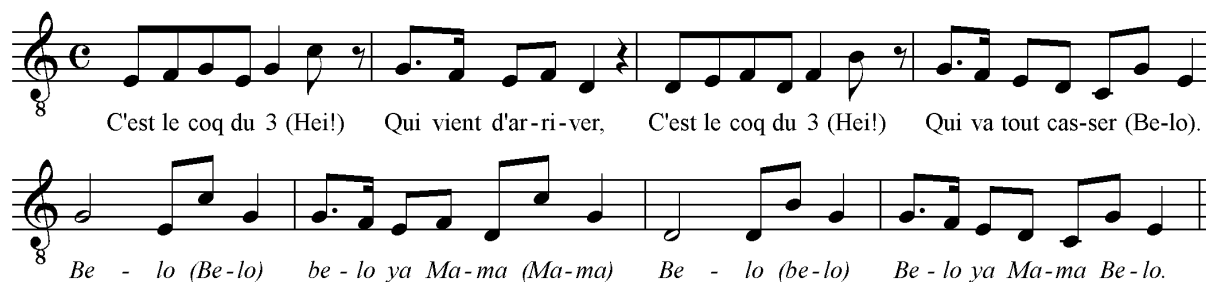
Le Lieutenant, fier et hardi, (*bis*)
 Lui répondit : « Capitaine oui ». (*bis*)
 Faites monter votre équipage
 Hardis gabiers, gars matelots,
 Faites monter tout le monde en haut.

Le maître donne un coup d' sifflet (*bis*)
 « En haut! Largue les perroquets, (*bis*)
 Largue les ris, et vent arrière,
 Laissez arriver près de son bord,
 Pour voir qui sera le plus fort ».

Vive lof, pour lof en arrivant (*bis*)
 Nous l'abordâmes par son avant (*bis*)
 A coup de haches, à coup de sabres,
 De piqûres, de couteaux, d'mousquetons,
 Nous l'avons mis à la raison.

Que dira-t-on de lui tantôt ? (*bis*)
 A Brest, à Londres et à Bordeaux (*bis*)
 De s'être ainsi laissé surprendre
 Par un navire de quinze canons,
 Lui qui en avait trente et six bons!

Belo ya Mama



Libreville, Bangui, (Hei !)
Les coqs en avant,
Sarajevo, ailleurs, (Hei !)
Sommes toujours devant.

De retour à Vannes, (hei !)
La joie de revoir
Merci notre belle ville (hei !)
De nous recevoir.

En terre Djiboutienne (Hei !)
Tout comme à Poitiers,
Les marsouins du trois (Hei !)
Se sont distingués.

En l'honneur des nôtres (Hei !)
Tombés à Bouaké,
Droit sur Abidjan (Hei !)
Le trois a foncé.

Mama Monique a é (hei !)
Bélo ya mama
Mama Monique a é (hei !)
Bélo ya mama

Biffins (Les)

Res - pec - tez l'ar - mée co - lo-niale qui boit du vin rou - - ge.

Les bif-fins c'est comme des ho-mards Quand c'est cuit c'est rou - - ge.

Pu - tain d'bif-fin qu'as-tu, as-tu d'la merde aux fes - ses? Pu-tain d'bif-fin qu'as-tu,

as-tu d'la merde au cul? Si t'en as pas t'en as eu, Bif-fin d'la merde aux fes -

ses, Si t'en as pas t'en as eu, Bif - fin d'la merde au cul.

En-core un gi - ron d'en-cu - lé Sous la gui-toune de l'au-mô-nier.

The musical score is written on six staves in G major (one sharp) and 8/8 time. It features a variety of note values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in the fourth, fifth, and sixth staves. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Ceux du Liban

The musical score is written for a single voice part on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score consists of seven lines of music, each with a corresponding line of lyrics. The lyrics are in French and describe the hardships of life in Lebanon during a conflict.

Dans la boue les sil - lons, Sous le ciel gris nous mar - chons, Mal-gré la
fa - tigue et la pluie, mal-gré la fa - mine et l'en - nui. Nous veil - lons et nous
at - ten-dons Que pour nous gron - de le ca-non. Si de - main
il nous ap - pe - lait, Nous par - ti - rions sans un re - gret.
La Fran-ce pleure ses en - fants tom-bés là - bas au Le - vant. Nous gar-de - rons leur sou-ve -
nir, Comme eux nous vou-lons bien ser - vir. Nos an-ciens du Li-ban Nous pré-cè-dent
comme a-vant, Vi - vant pour le même ho-ri-zon Pour la Fran - ce nous ser-vi - rons.

Sous le soleil brûlant,
Montaient nos rires et nos chants.
Notre sourire était la paix
Pour tous ces enfants qui souffraient.
Sur nous les orages d'acier
Sur terre se sont déchaînés
Pour que sous un ciel bas et noir
À jamais meurt tout espoir.

Chant du 1^{er} RAMa



Quand ils sont dé - si-gnés pour par-tir, À Lo-rient pour mieux s'ex-pli-quer. Se trou-ve un
ré-gi-ment de fer Dont on vous a sou - vent parlé. L'ar-til - lerie co - lo-nia-le mes frères,
Cel-le qui n'a ja - mais re-cu-lé, Qui a fait tom-ber l'u-ni-vers Pour ses ex-ploits et sa fier-té.
Nos en-ne-mis dans leur mal-heur Se sou-viennent dans leurs pri-ères De no-tre
de-vi-se guer-rière, "Al-ter post ful-mi - na ter-ror". Des com-bats de Lu - tze-n à nos jours,
Comme à Bazeilles se trouve-ra Le pre-mier RA-Ma En-core et tou-jours, le pre-mier RA-Ma.

Mais dans ces grands pays sauvages
Où la mort guette à chaque pas,
Où la fièvre fait de grands ravages,
Bien plus que la lance de Hovas,
Le bigor va pourtant sans crainte.
S'il est frappé du pavillon noir,
Il mourra sans pousser une plainte
Pour son pays et l'étendard.

Que l'aventure continue :
« Ed' la lunette ed' nos longues vues. »
Tout azimuth scrute la brume
Qu'à la suite des anciens de la Somme
Et des africains de Champrosay.
De Bir Hakeim, libre horizon,
Résonne le son de nos canons.

En Bretagne, dans un port de guerre,
Pour la Chine ou Madagascar
L'Tonkin, la Nouvelle Calédonie,
Il faut les voir faire du pétard
Car c'est la bombe tous les jours,

Tous les jours, c'est la folie
Car on ne rigole pas toujours,
Là-bas, bien loin aux colonies.

Mais quand ils quittent la terre ferme
Faut les voir sur le pont du bateau
Crier tous d'une voix ferme :
« C'est pour notre vieux drapeau,
Soyez sans crainte petite mère,
Consolez-vous belle fiancée,
Je suis un gars solide et fier
Et j'ai l'âme bien trempée. »

Mais hélas, lorsqu'un beau matin
On lève l'ancre pour le départ,
On a beau faire le malin,
Ça nous travaille tous le cafard
Car on pense à son adorée,
À sa mère, à ses vieux parents.
Mais tant pis, c'est la destinée,
Le pays a besoin d'ses enfants.

Chant du 1^{er} RIMa



Fli - bus - tiers é - pris de li - ber - té, Ma - te - lots, sol - dats, a - ven - tu - riers,
Sous un même dra - peau ras - sem - blés, Les Trou - pes de Ma - rine é - taient nées.
De la Chine aux pla - teaux du Me - xique, De Ly - bie aux îles de la Bal - tique,
Sur les cinq con - ti - nents ils vain - quirent et tail - lèrent à la France un Em - pire.
Pre - mier ré - gi - ment de Ma - rine, Qui sait où le vent souf - fle - ra. Le
monde et l'an - cre sur nos poi - trines, Seule la mort nous ar - rè - te - ra.

Par trois fois, sur son sol menacée,
La France en péril a appelé.
De toutes races, ils ont répondu.
En frères d'armes, ils ont combattu.
Bazeilles, Rossignol et Crepey,
Ces trois noms, marsouin n'oublie jamais,
Jusqu'au sacrifice ils ont lutté,
Par trois fois le drapeau fut sauvé.

Refusant de déposer les armes,
Au cœur de la seconde Guerre Mondiale,
Ils partirent dans les déserts d'Afrique,
Aux côtés des alliés britanniques.

Bir Hakein et Tobrouk en Lybie,
Garigliano en Italie,
Jusqu'au bout, ils ont donné leur vie,
Pour libérer notre mère patrie.

A présent, forts de notre passé,
Sur blindés, nous œuvrons pour la paix.
Et toujours nous écrivons l'histoire,
Des Balkans à la Côte d'Ivoire.
Nos escadrons, en Afghanistan,
Fiers des couleurs du régiment,
Ne conservent, comme seul paquetage,
Que fierté, traditions et courage.

Chant du 2^e RIMa



si quel-qu'un dou - te de ta vail-lance Sur ton dra-peau, qu'il voie l'his -
toire de France. Du Mex-ique à Ver-dun, d'El - A - la-mein au Ton-kin,
le mar-souin en a - vant s'é-lance. Dans ses plis s'ins - crit cha - que vic-toire
Dont les grands noms té - moi - gnent de ta gloire Car pour un mar - souin
qu'est - il donc de plus beau que de lut-ter par - tout pour son dra-peau?
Mar-che beau ré-gi - ment de France, Crâ-ne-ment pour-suis ton che-min, Fais ton de -
voir sans dé - fail - lance c'est la loi de tous les mar-souins. Par - tout où
la Fran-ce t'ap-pelle, bra-ve-ment tu vain-cras pour elle, en av-ant, mon-tre
ta vail-lan - - ce, deux - ième de Ma - rine de France.

Tes Anciens ont bravé la souffrance
Et combattu sans peur ni défaillance.
A Bazeilles le front haut, à Rossignol en héros,
Ils se sacrifièrent en silence.
Par leur sang ils ont sauvé la flamme
Des traditions qu'ils gardaient en leur âme
Car pour un marsouin qu'est-il donc de plus beau
Que de savoir mourir pour son drapeau.

Toujours prêt quand la France t'appelle,
Jeune marsouin au cœur toujours fidèle,
Tu sauras, s'il le faut, marcher pur, simple et beau
Et vaillamment servir pour elle.
Héritier d'un long passé de gloire,
Ton sacrifice sera une victoire
Car pour un marsouin qu'est-il donc de plus beau
Que revenir vainqueur pour son drapeau.

Chant du 3^e RIMa

Nos an - ciens en soi - xante dix (en - soi - xante dix). Sont en - très
dans la lé - gende. Re - pous - sant seuls con - tre dix (seuls con - tre dix).
L'of - fen - sive des hordes al - lemandes.
Nous por - tons sur la poi - tri - ne les em - blè - mes de Ba - zeil - les,
Le troi - siè - me de Ma - ri - ne A tou - jours fait des mer - veilles.

Pour que partout à la ronde,
La France ait un meilleur sort,
Dans les cinq parties du monde,
Nous avons laissé des morts.

De Champagne et de Lorraine,
Pour chasser les assaillants,
De leurs campagnes lointaines,
Ils rentraient la voile au vent.

Que demain sonne l'alerte.
Le Troisième, c'est bien certain
Sans faiblir et l'arme prête,
Serait digne de ses anciens.

Chant du 21^e RIMa

Mar-souin viens ton pa - ys t'ap-pelle. Sur ton dra-peau let-tres d'or é-tin-cellent.

Si tu n'as pour lui que ta seule vie à don-ner, Sache qu'il faut sa-voir la sa-cri-fier.

Toujours-fi-dèle à la Co-lo-niale, Tu es mar-souin sache te faire res-pec-ter.

"Croche et tiens" se - ra ta de-vi - se, Tâche de ne ja - mais l'ou-bli-er.

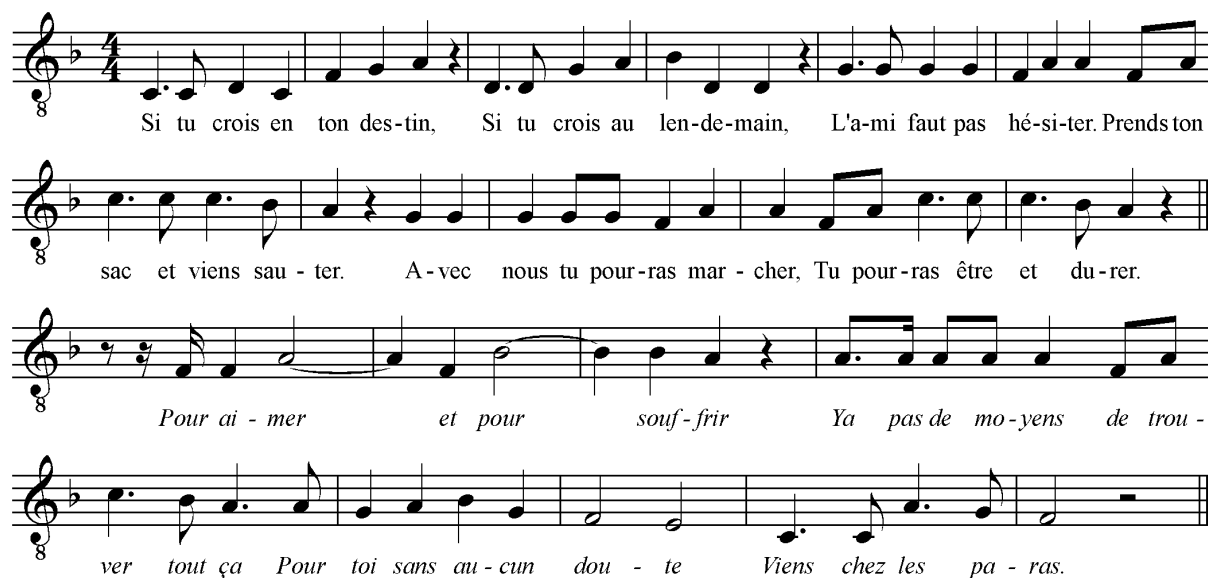
Vingt-et-un de Ma-rine Dans la foi, la sé-ré - ni - té, Vingt-et-un de Ma-rine,

Dans l'a-mi-tié et l'u - ni - té. Vingt-et-un de Ma-rine Ses mar-souins sont tous dé-

ci-dés, Vingt-et-u - nième de Ma - ri - ne Ses mar-souins sont tou - jours prêts.

Cravate noire remplacera tes larmes,
 Éperons d'or que nos anciens ont gagnés.
 Si le bleu et le rouge sont les couleurs de notre arme,
 Le drapeau les a bien conservées.
 Que nous soyons marsouins ou bigors,
 Pour même symbole nous avons l'Ancre d'Or.
 Lors de nos combats, comme compagnons,
 Nous avons nos vieilles traditions.

Chant du 3^e RPIMa

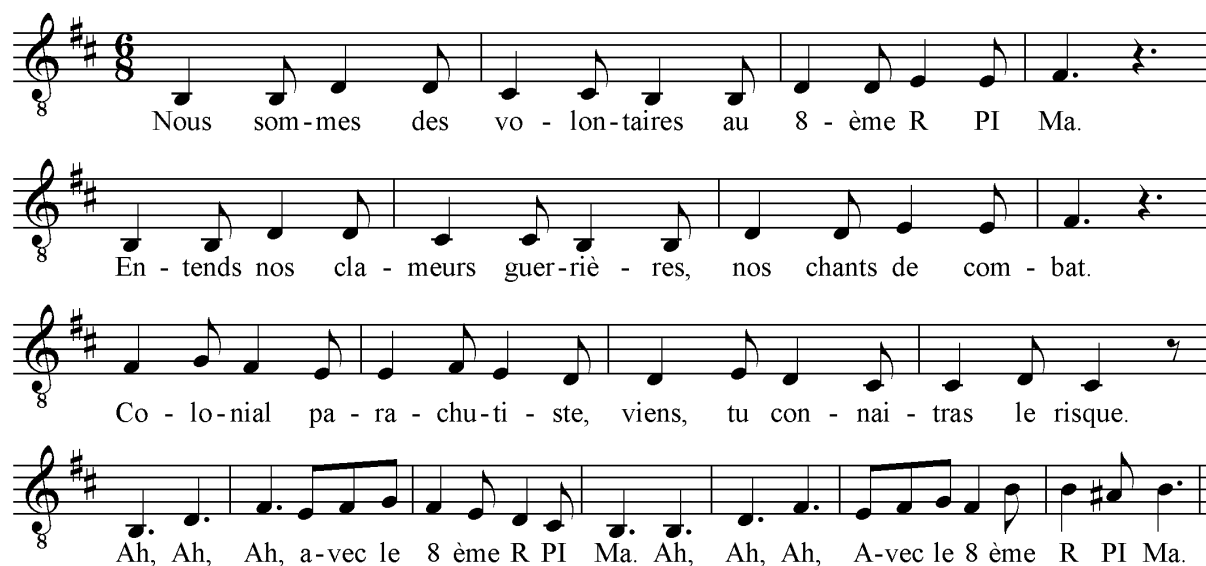


Si tu crois en ton des-tin, Si tu crois au len-de-main, L'a-mi faut pas hé-si-ter. Prends ton
sac et viens sau - ter. A - vec nous tu pour-ras mar - cher, Tu pour-ras être et du-rer.
Pour ai - mer et pour souf - frir Ya pas de mo - yens de trou -
ver tout ça Pour toi sans au - cun dou - te Viens chez les pa - ras.

Si tu retournes au pays,
Si tu vas revoir ta mie,
Pour nous tu lui conteras
Nos chants, nos cris, et nos combats.
Mais qu'elle t'attende ou qu'elle t'oublie,
Penses à ceux qui sont là-bas.

Si tu vas au bout du risque,
Si tu restes sur la piste,
La piste grâce et cruelle,
La piste sauvage et belle.
Mourant, tu sauras l'aimer
Car elle t'aura tout donné.

Chant du 8^e RPIMa



Nous som-mes des vo - lon-taires au 8 - ème R PI Ma.

En - tends nos cla - meurs guer-riè - res, nos chants de com - bat.

Co - lo-nial pa - ra - chu-ti - ste, viens, tu con - nai - tras le risque.

Ah, Ah, Ah, a-vec le 8 ème R PI Ma. Ah, Ah, Ah, A-vec le 8 ème R PI Ma.

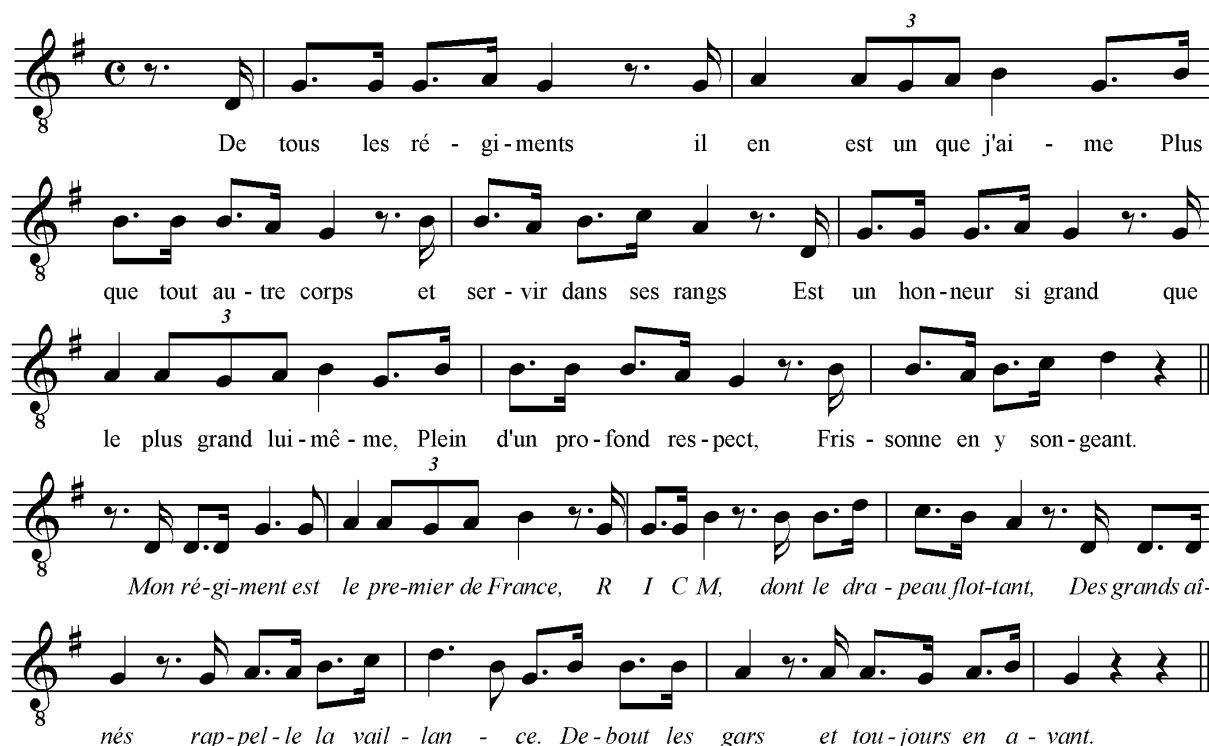
Dans ce monde, dans entrailles où l'on perd le nord,
Nous livrons une bataille jamais vue encore.
Il est dur d'être fidèle mais Saint Michel sous ses ailes,
Ah ah ah a pris le 8^{ème} RPIMa.

Nous voulons demeurer dignes de nos grands anciens.
Héritiers de tant de gloire, nos drapeaux sont lourds d'histoire,
Colonial parachutiste, viens tu connaîtras le risque,
Ah ah ah c'est ça le 8^{ème} RPIMa.

Nous avons foi en la France, en son avenir.
Ses fils ont de la vaillance et savent souffrir.
Et nous montrons nous-même qu'on sait mourir quand on aime,
Ah ah ah avec le 8^{ème} RPIMa.

Dans l'enfer de la bataille, nous tombons du ciel.
Nos pépins dans la mitraille claquent au soleil.
Les sticks bondissent sans trêve pour l'assaut un chant s'élève,
Ah ah ah celui du 8^{ème} RPIMa.

Chant du RICM



De tous les ré - gi - ments il en est un que j'ai - me Plus
que tout au - tre corps et ser - vir dans ses rangs Est un hon - neur si grand que
le plus grand lui - mê - me, Plein d'un pro - fond res - pect, Fris - sonne en y son - geant.
Mon ré-gi-ment est le pre-mier de France, R I C M, dont le dra - peau flot-tant, Des grands ai -
nés rap-pel-le la vail - lan - ce. De-bout les gars et tou-jours en a - vant.

Les jours de défilé, de l'Arche à la grand' place,
Depuis le Colonel jusqu'au moindre soldat,
Peuple regarde bien c'est une âme qui passe,
Dans tout le régiment c'est un seul cœur qui bat.

S'il vient à cantonner dans un humble village,
Les filles en émoi nous font des yeux si doux
Que nous traînons au loin, dans notre grand sillage,
Des souvenirs d'amour accrochés après nous.

Nous aimons posséder la gloire toute nue,
Il faut voir au combat monter nos escadrons.
Nos briscards chevronnés et nos jeunes recrues,
Dieu nous donna du cœur et nous le détaillons.

Garde-à-vous ! C'est la guerre, le peuple nous regarde,
Montrons-nous courageux et digne du passé.
Que partout où nos morts montent l'ultime garde
On dise un jour de nous : « ils les ont égalés ! »

Combat de demain (Le)

Version 1

É-tait noi-re la nuit é-tait rou-ge le feu, C'é-tait le mo-ment du grand-as - saut.

Coude à - coude, en mar - chant, ils chan - taient par lam - beaux Le re - frain de l'hy - mne des a - dieux.

Les hé - ros d'au-tre - fois - nous con - vient à leur foi, Ca-ma - rades, grou-pons - nous, en a -

vant. Les hé - ros d'au-tre - fois - nous con - vient à leur loi, - Ca-ma - rades, tous en - semble à l'as - saut.

Version 2

E-tait noi-re la nuit, é-tait rou-ge le feu C'é-tait le mo-ment du grand as - saut.

Coude à coude, en mar - chant, ils chan - taient par lam - beaux Le re - frain de l'hy - mne des a - dieux.

Les hé - ros d'au-tre - fois - nous con - vient à leur foi, Ca-ma - rades, grou-pons - nous, en a - vant.

Les hé - ros d'au-tre - fois - nous con - vient à leur loi, Ca-ma - rades, tous en - semble à l'as - saut.

Tous sont morts et leurs casques rouillés
dans le vent
Veillent sur mille tombes fleuries.
Dans la steppe au lointain, nos chars
rythment en grondant
Le refrain de la grande Patrie.

Le cri de notre histoire et la terre et les
morts
Nous appellent au combat de demain.
Nous jurons d'être unis, nous jurons d'être
forts,

Europe, ton avenir est le mien.

Avec nos camarades, ouvriers et paysans,
Nous marcherons la main dans la main.
Une seule jeunesse, une jeune nation,
Pour l'Europe et la Révolution.

Était noir la nuit, était rouge le feu,
C'était le moment du grand assaut.
Coude à coude en marchant ils chantaient
par lambeaux
Le refrain de l'hymne des adieux.

Combats de Tu-Lê (Les)

The musical score is written on five staves in 2/4 time. The melody is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in French and are written below the notes. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also some specific markings like '3' above certain notes, indicating triplets.

Un jour d'oc - tobre loin ³de chez eux, Pa - ³ra - chu - tés près du Viet -
Minh, Six c³ents sol - dats Au c³œur de feu, Prêts à mou - rir pour l'In - do - chine.
Leur âme est pure, leur foi pro - fonde, Leur vo - lon - té fai - te d'a - cier
Que leur cou - ra - ge nous i - nonde, Comme dans les com - bats de Tu - lê, de Tu - lê,
Comme dans les com - bats de Tu - lê.

Dans les combats, dans les assauts,
N'ayant nulle crainte pour leur corps
Officiers et paras Bruno
Aux mains de Dieu confiaient leur sort.

L'effort, la sueur et le sang,
Laissés sur des pistes perdues
Permirent d'en sauver quatre cents
Lorsque personne n'y croyait plus.

Honneur et gloire à ces soldats
Tombés au cœur du pays Thaï,
C'est par leur courage et leur foi
Qu'ils emportèrent la bataille.

Dans la brume la rocaille

8

Dans la brume la ro - caille, mar - souin marche au com - bat.

8

Loin de chez ta bi - en - ai - mée, mar - souin tu souf - fri - ras.

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melody with lyrics underneath. The second staff continues the melody and lyrics. Both staves have a small '8' at the beginning, likely indicating the starting measure or a page reference. The lyrics are in French and describe a scene of a soldier marching in the fog.

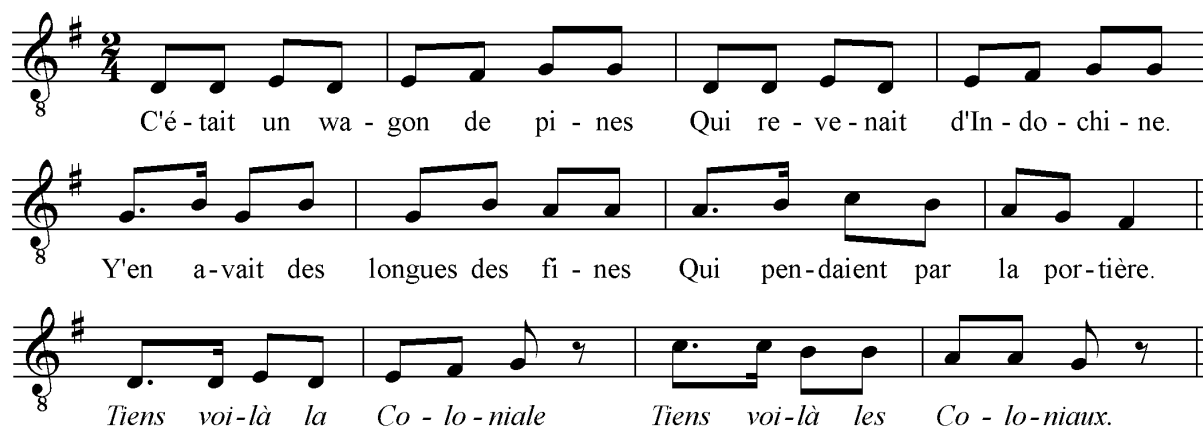
Tu lutteras pour la France
Et pour sa délivrance.
Tu tomberas un beau matin |
Sur l'un de ces chemins. | *bis*

Loin de tous ces chacals,
Sans honneur et sans nation,
Tu garderas ton idéal |
Et toutes nos traditions. | *bis*

Ancien, toi qui reposes,
Regardes et souviens-toi,
Nous sommes toujours, je suppose |
Le creuset des marsouins. | *bis*

Sous les balles et la mitraille,
Aux fracas des combats,
Ils gagnent toutes leurs batailles, |
C'est la loi des marsouins. | *bis*

En revenant d'Indochine



C'é - tait un wa - gon de pi - nes Qui re - ve - nait d'In - do - chi - ne.

Y'en a - vait des longues des fi - nes Qui pen - daient par la por - tière.

Tiens voi - là la Co - lo - niale Tiens voi - là les Co - lo - niaux.

Y en avait des longues des fines
Qui pendaient par la portière.
Une bonne dame de charité
En prit trois douzaines de paires.

Une bonne dame de charité
En prit trois douzaines de paires,
Les posa sur la cheminée
Pour se les carrer dans l' derrière.

Les posa sur la cheminée
Pour se les carrer dans l' derrière,
La p'tite bonne qu'avait tout vu
S'en est servi la première.

La p'tite bonne qu'avait tout vu
S'en est servi la première.
Elle s'en est tellement foutue
Qu'elle s'en péta la charnière.

Elle s'en est tellement foutue
Qu'elle s'en péta la charnière.
Si bien que du con au cul
Ce n'est plus qu'une vaste ornière.

Si bien que du con au cul
Ce n'est plus qu'une vaste ornière.
Tu crois la prendre par-devant
Va te faire foutre c'est par-derrière.

Tu crois la prendre par-devant
Va te faire foutre c'est par-derrière.
Tu veux lui faire un enfant
V'la tout le foutre qui tombe par terre.

Tu veux lui faire un enfant
V'la tout le foutre qui tombe par terre.
Et tu dis en l'écrasant
D'un mouvement de colère.

Et tu dis en l'écrasant
D'un mouvement de colère.
« Non tu ne connaîtras pas
Le foutu con de ta mère.

Non tu ne connaîtras pas
Le foutu con de ta mère.
Tu ne feras pas non plus
Un militaire de carrière. »

Fakapo

Te si-ti-ma sio-na fa - ka ga - lo A - ye - a - i sio-kou fo - i lo-to
 Kaeo-no-fo mo-te-ga a - si - si - no Fa-ka-mana-tou ma - i - ao ma-mi-o.

Fa-ka-po (Fa-ka-po) mo-le-de ga lo (mo-le-de ga-lo) Ou wa-lis - i-te - va-ha ma-ma-o.

Alouna tagata oute kele
 Kaeao nofo momana toui koe
 Mo natagata mo ona fafine
 Ite aou motefo o foulipe.

Te sitima talati maie
 Kai fai tolotou taou ine
 Kai fai tamatouta ou ine
 I siodou motodou na vavahe.

Fanion de la Coloniale (Le)

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, starting on a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The lyrics are in French and are aligned with the notes. The score consists of 11 lines of music, each with a corresponding line of lyrics. The lyrics describe a colonialist perspective, mentioning 'le fanion d'la Co-lo-nia-le', 'les for-tes têtes', 'l'es-ca-dron', 'le bif-fin', 'l'ou-bli', and 'le plus belle chan-son'.

L'as - tu vu le fa - nion d'la Co - lo - nia - le, l'as - tu vu le fa - nion des co - lo - niaux?

On nous ap - pelle les for - tes têtes, On a mau - vaise ré - pu - ta - tion,

mais on s'en fout comme d'une mu - sette, On n'est pas fier à l'es - ca - dron (à l'es - ca -

dron) Car ce qu'i - gno - re le bif - fin (pu - tin d'bif - fin) C'est que du sol dat au co lon (oui le co -

lon) On a une âme, nous les mar - souins (nous les mar - souins), La Co lo nia - a - le.

Quans dé - goû - té, las - sé, on doute de son pas - sé, On ren - contre un p'tit gars rê -

vant des hon - neurs d'i - ci - bas. On lui dit: "viens pe - tit, chez nous cher - cher l'ou - bli,

Sous un so - leil de plomb chan - ter no - tre plus belle chan - son".

De Beyrouth à Damas, de Sidi-Bel-Abbes
Au brûlant soleil de Meknes,
L'ancre rouge au képi, sans peur et sans répit,
Quand il s'agit d'aller mourir, on y va sans réfléchir.

Fier marsouin

Mal-gré la mort face à l'en-ne-mi Le sou-rire aux lèvres en ton coeur l'es-poir,
Tu com-bat-tras sans au-cun ré-pit A-fin de for-cer la vic-toi-re.
Ô fier mar-souin Toi qui mour-ras peut-être Pour gar-der à la France Sa
place au pre-mier rang. Sois fier d'a-voir des a-mis et des frères
Qui sau-raient te ven-ger, fi-dèles à leur ser-ment.

Malgré la pluie, malgré la tempête,
Sous les rafales et sous les trombes,
Tu combattras portant haut la tête
Afin de conquérir le monde.

*Ô fier marsouin, toi qui t'instruis pour vaincre,
Tu ne saurais céder et tu ne saurais craindre.
Peuvent couler ta sueur et ton sang,
Continue à marcher en serrant les dents.*

Malgré les balles, malgré les obus,
Sous les rafales et sous les bombes,
Nous avançons vers un même but,
Dédaignant l'appel de la tombe.

Hymne de l'Infanterie de Marine



Dans la ba - taille ou la tem - pê - te, Au re-frain de mâ-le chan - son mâ-le chan - son,
 Notre âme au dan-ger tou-jours prê - te Bra-ve la foudre et les ca - nons. Hom-me de
 fer que rien ne la - sse, Nous re-gar - dons la mort en fa - ce, Dans l'o - ra -
 ge qui gronde ou le ru - de com - bat En a - vant! Pour faire un sol-dat
 de Ma-ri - ne Il faut a-voir dans la poi-tri - ne Le coeur d'un ma-te - lot et
 ce-lui d'un sol - dat. Pour faire un sol-dat de Ma-ri - ne il faut a-voir dans
 la poi-tri - ne Le coeur d'un ma - te - lot et ce - lui d'un sol - dat.

Souvent dans la zone torride
 La dent du tigre ou du lion,
 La fièvre ou la balle homicide,
 Vient décimer nos bataillons.
 Alors vers la mère Patrie
 On voit crispé par l'agonie,
 Dans un suprême effort notre front se
 retourner.

En avant!
Et notre regret unanime
Chère France, ô pays sublime!
C'est de n'avoir qu'une vie à donner.

Soit fier, soldat de marine,
 La victoire aime tes chansons
 Et ton front bruni qu'illumine
 L'éclat des grandes actions.

Du Bosphore à la Martinique,
 Du Sénégal au Pacifique,
 On voit de ton drapeau resplendir les trois
 couleurs.

En avant!
La gloire t'a pris sous son aile
Car à l'honneur toujours fidèle
Tu meurs en combattant ou tu reviens
vainqueur.

En Crimée à chaque bataille
 Nous aussi nous avons pris part.
 De Malakoff sous la mitraille
 Nous escaladions les remparts.
 A l'aspect de notre uniforme
 L'ennemi palissant bien des fois recula.

En avant!
Et sur notre front qui rayonne,
On peut voir la triple couronne
Des lauriers de Podor d'Inkermann et
d'Alma.

Quand la Prusse inondant la France
Sur nous déchaînait ses fureurs,
À ses balles comme à ses lances
Nous avons opposé nos cœurs
Et quand rugissait la bataille,
Nos fronts meurtris par la mitraille,
Sanglants mais indomptés, défiaient les
vainqueurs.

En avant!
A Bazeilles, la Cluze et Neuville,
En combattant cent contre mille,
Le succès nous trahit mais nous gardions
l'honneur.

Sans cesse prêts à tout combattre,
Vaillants soldats de nos grands ports

Non, rien ne saurait vous abattre,
Vous qui ne comptez point vos morts.
Vous réduisez chinois, canaques,
À vous Madagascar, l'Anaux et le Tonkin.

En avant!
Aussi le ciel sous sa coupole
Inscrit encore en auréole
Sontay et Nouméa, Tamatave et Pékin.

Un jour viendra chère espérance
Où l'ardent appel des clairons
Fera surgir pour notre France
Des vengeurs et nous en serons.
Alors pour nous quelle fête,
Nous donnerons des sœurs cadettes
Aux victoires d'Iéna, d'Auerstadt, de
Stettin.

En avant!
Oui nous aimons les saintes guerres
Car le sang des héros, nos pères,
Dans nos veines en feu ne coule pas en
vain.

Infanterie de Marine (L')

The musical score is written on seven staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The lyrics are in French and describe a soldier's experiences and feelings.

J'ai fait trois fois le tour du monde, Ja - mais j'n'ai vu,
ja - mais j'n'ai vu, ja - mais j'n'ai vu Chose aus - si belle, chose aus - si ron -
de Que l'trou d'mon cul, que l'trou d'mon cul, que l'trou d'mon cul, mar-souins!
L'in - fan-t'rie d'Ma - rine (mar-souin!) Voi - là mes a - mours (dans l'cul!)
oui je l'ai - me - rai, je l'ai - me - rai sans ces - se.
L'in - fan-t'rie d'Ma - rine (mar-souin!) Voi - là mes a - mours (dans l'cul!)
Oui je l'ai - me - rai, je l'ai - me - rai tou - jours, mar - souin!

Tous les obus de la marine
Sont si pointus, sont si pointus, sont si
pointus
Qu'ils rentreraient sans vaseline
Dans le trou de mon cul, dans le trou de
ton cul,
Dans le trou de son cul, marsouin !

À mon dernier voyage en Chine
Un mandarin gras et dodu, gras et dodu
Voulu me mettre sa grosse pine
Dans le trou de mon cul, dans le trou de
ton cul,
Que le trou de son cul, marsouin !

J'ai fait trente ans de gymnastique
Jamais j'n'ai pu, jamais j'n'ai pu, jamais
j'n'ai pu
Poser un baiser sympathique
Sur le trou de mon cul, sur le trou de ton
cul,
Sur le trou de son cul, marsouin !

De Singapour jusqu'à Formose
Jamais j'n'ai vu, jamais j'n'ai vu, jamais
j'n'ai vu
Chose aussi belle, chose aussi rose
Que le trou de mon cul, que le trou de ton
cul,
Que le trou de son cul, marsouin !

J'avais un camarade

8

J'a - vais un ca - ma - rade, De meil-leur il n'en est pas.

8

Dans la paix et dans la guer - re, Nous al - lions com - me des frères. -

8

Mar - chant d'un mê - me pas.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'J'avais un camarade'. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a double bar line. The second staff ends with a double bar line. The third staff ends with a double bar line.

Mais une balle siffle,
Qui de nous sera frappé ?
Et voilà qu'il tombe à terre,
Il est là dans la poussière.
Mon cœur est déchiré. (*bis*)

La main il veut me prendre
Mais je charge mon fusil.
« Adieu donc adieu mon frère,
Dans le ciel et sur la terre,
Restons toujours unis ». (*bis*)

Je suis marsouin

The musical score is written on six staves, each with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below each staff. The lyrics are in French and describe a sailor's life and aspirations.

Je suis mar-souin que m'im - por-te la gloire Fils (e) de roi et de pro-sti-tu-ée.
Sur un ca-da-vre je chante la vic-toire Et dans un crâne je bois la li-ber-té.
Vi-vre d'or-gie est ma seule es-pé-ran - ce, Le seul bon - heur que j'ai su con-qué -
rir. Vingt ans sur mer ont ber-cé mon en - fan - ce C'est sur les flots qu'un mar - soin doit mou-rir.
Vin qui pé - til - le, fem-me gen-til - le Sous les bai-ser brû - lants d'a-mour, oui d'a -
mour, Plai-sir, bat - ail - le vive la ca - nail - le Je bois je chante et je tue tour à tour.

Peut-être au mât d'une barque étrangère,
Mon corps un jour servira d'étendard,
Et tout mon sang rougira la galère.
Aujourd'hui fête et demain le hasard,
Allons esclave, allons debout, mon brave,
Buvons le vin et la vie à grands pots,
Aujourd'hui fête et puis demain peut-être
Ma tête ira s'engloutir dans les flots.

Peut-être un jour sur un coup de fortune
Je capturerai l'or d'un beau galion
Riche à pouvoir nous acheter la lune,
Je partirai vers d'autres horizons.
Là, respecté tout comme un gentilhomme,
Moi qui ne fus qu'un forban, qu'un bandit,
Je pourrai comme un fils de roi, tout comme
Finir peut-être dedans un bon lit.

Loin de chez nous

8 Loin de chez nous, en A - frique, Com-bat - tait le ba-tail - lon.

8 Pour re - faire à la pa - trie Sa splen - deur sa gloire et son re - nom.

The musical score is written for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and quarter notes, and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Both staves begin with a rehearsal mark '8'. The lyrics are written below the notes.

La bataille faisait rage
Lorsque l'un de nous tomba.
Et mon meilleur camarade
Gisait là blessé auprès de moi. | *bis*

Et ses lèvres murmurèrent :
« Si tu retournes au pays,
À la maison de ma mère,
Parles-lui, dis-lui à mots très doux. | *bis*

Dis-lui qu'un soir, en Afrique,
Je suis parti pour toujours.
Dis-lui qu'elle me pardonne
Car nous nous retrouverons un jour ». | *bis*

Mais la gloire

Musical score for the song "Mais la gloire". The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "Mais la gloire a - vec nous s'a-vance, Chan - tant et ba - tail-lant". The second staff contains: "à nos cô-tés. Pre - mier ré - gi - ment d'France Qu'on ne peut ar - rê-ter." The third staff contains: "Jeune, fort, ven-ant des co - lo-nies, Dou - au - mont est con-quis." The fourth staff contains: "Bri - ser l'en-ne - mi sous le choc, Pa - ci - fier le Ma-roc." The score ends with a double bar line.

Mais la gloire a - vec nous s'a-vance, Chan - tant et ba - tail-lant

à nos cô-tés. Pre - mier ré - gi - ment d'France Qu'on ne peut ar - rê-ter.

Jeune, fort, ven-ant des co - lo-nies, Dou - au - mont est con-quis.

Bri - ser l'en-ne - mi sous le choc, Pa - ci - fier le Ma-roc.

Reprendre le combat d'une seule âme,
En tête jusqu'au Rhin.
Les fleuves, les rizières du Tonkin,
Cochinchine et Anam.

Contrôler le bled algérien
Et le désert tchadien.
La paix en Irak, au Liban,
Jusqu'au cœur des Balkans.

Marie-Dominique

J'é-tais un sol-dat de ma - rine, J've-nais d'men - ga-ger pour cinq ans, J'a-vais vingt ans bel-le poi-
trine, Comme dans l're - frain du ré-gi-ment. Dans les bi-strots près de Lour - cine, Les an-ciens
m'en fai-saient un plat, Tu ver-ras c'que c'est qu'il Indo - chine, É-coute la chan-son d'un sol-dat.
Ma - rie (Ma - rie), Ma-rie-Do-mi - ni - que, Que fou-tais - tu à Sa - i-gon?
Ça ne pou-vait rien faire de bon. Ma-rie - Do-mi-ni - que, Je n'é-tais qu'un ca -
bot clai-ron, Mais je me rap - pel-le ton nom, Ma-rie-Do-mi-ni - que, Est-ce l'é-
cho de tes pré-noms Où le triste ap-pel du clai-ron, Ma-rie - Do-mi-ni - i - que?

C'est ta démarche balancée
Qui effaçait tous mes espoirs
Car cette bonne vie si bien rêvée
Ce s'rait idiot de t'en vouloir.
Cette chanson de la Coloniale,
C'est le résultat en cinq ans
De mes erreurs sentimentales,
Selon l'expérience des camps.

Je ne savais pas que la chance
Ne fréquentait point les canyas
Et qu'en dehors de la cuistance
Tout le reste ne valait pas ça.
Tu m'as fait comprendre des choses
Avec tes petits airs insolents
Et je ne sais quelles apothéoses
C'était le plus clair de mes tourments.

Ce fut Marie la tonkinoise
Qui voulut faire notre bonheur
En me faisant passer sous la toise
Dans le vieux cho Lon ou bien ailleurs.
Tu étais rusée comme un homme
Mais ton but je l'voyais pas bien
Avec ta morale à la gomme
Au cours de la piastre à Nankin.

Tu m'as gâté mon paysage
Et l'avenir quand sur le transport
Je feuilletais de belles images
Peintes comme des bouddhas en or.
Où sont mes buffles dans la rivière
Les sampans, l'arroyo brumeux
Les congais, leurs petites manières
Devant le pouvoir de tes yeux.

Marsouins (Les)

Les mar - souins à l'hos - pice, Les mar - souins à l'hos - pice,
Au lieu de soi - gner leur chaude-pisse, Ils en-culent la sœur de ser-vice;
Ah ! les mar - souins, Ah ! les mar - souins, Oh la
jo - lie vie que l'on mè - ne dans un ré - gi-ment d'mar - souins On y
boit on y fume l'on y baise chez les mar - souins chez les mar - souins.

The musical score is written on five staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is simple and repetitive, with lyrics written below the notes. There are triplets marked with a '3' above the notes in the fourth and fifth staves.

Les marsouins à la gare
Au lieu de prendre leur billet
Posent leurs queues sur le guichet.

Les marsouins au bordel
Au lieu de choisir la plus belle
Ils enculent la maquerele.

Les marsouins à Sontay
Au lieu de baiser les congais
Ils enculent tous les petits lais.

Les marsouins à la messe
Au lieu de se rendre à confesse
Ils enculent les servants de messe.

Les marsouins au peloton
Au lieu d'apprendre le mousqueton
Ils enculent le Chef de Section.

Les marsouins au quartier
Au lieu de faire les corvées
Ils enculent le Margi fourrier.

Mort (La)

8

La mort che-vauche à tra-vers le pa-ys, Frap-pant sans choix les hé-ros, les ban-nis.

8

Fu - yez en - ne - mis, si - non vous mour - rez. Nous au - tres, face à elle, n'a - vons de re - gret.

8

fa la la la la la la la la fa la la la la la la la la

Detailed description: The image shows a musical score for a song titled 'Mort (La)'. It consists of three staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics are 'La mort che-vauche à tra-vers le pa-ys, Frap-pant sans choix les hé-ros, les ban-nis.' The second staff continues the melody with lyrics 'Fu - yez en - ne - mis, si - non vous mour - rez. Nous au - tres, face à elle, n'a - vons de re - gret.' The third staff features a series of 'la' notes, indicating a vocal line, with lyrics 'fa la la la la la la la la fa la la la la la la la la'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Tremble devant toi les lâches et les impurs
Car bientôt ils deviendront ta pâture.
Nous les chargerons sans crainte ô mort
Car tu es notre amie et nous vaincrons encore.

La mort fauchant, rasant et dévastant,
Décime nos rangs, frappant les survivants.
Mais le soir venu, nous la chanterons
Sans aucune crainte, c'est un vieux compagnon.

Un jour enfin tu viendras nous saisir.
À tes côtés nous s'rons fiers de partir.
Le dieu des combats nous accueillera,
Alors festoierons et ripaillerons.

En ton honneur

Mousquetaire (Le)



Le mou-sque - taire sur cet - te terre C'est le mar - souin au pas - sé é - cla -
 tant Ar - rière Ar - rière tri - bu guer - rière Vous ne vain - crez - ja - mais nos ré - gi -
 ments Par-tout par - tout nos tra-di - tions guer - rières Et nos cou - leurs tou -
 jours tou-jours plus loin voi-ci les fils des vai-lants mou-sque - taires jeu - nes et
 fiers et va - leu - reux mar - soins La mine al - tière s'en vont en guerre
 Tout en chan - tant leurs an - cien - nes chan - sons Mal - gré la fièvre Sou - rire aux lèvres
 Et l'an - cre d'or bril - lante aux é - cus - sons.

Humble biffin à la capote grise
 Et toi dragon au casque étincelant
 Chasseurs, hussards à la moustache qui
 frise,
 Inclinez-vous devant nos régiments.
 Et quand la poudre, comme la foudre
 Eclate et tonne au milieu des combats.
 Tout est carnage sur son passage
 L'ennemi fuit et ne résiste pas.

Et l'on peut voir sur sa face brunie
 Les longs sillons que le soleil trace,
 Et à ses pieds les têtes ennemies
 Qu'en attaquant, le Yatagan faucha.

Jeunes et frivoles, à notre école,
 Si vous voulez gagner nos ancres d'or,
 C'est dans la plaine africaine
 Qu'il faut venir, et l'on vous dressera.

Et vous verrez sous un plafond d'étoiles,
 À la lueur d'un feu de bivouac
 Qu'un marsouin peut, sous sa guitoune de
 toile,
 Dormir en paix, et fumer son tabac.
 Et dès l'aurore, il peut encore
 Marcher gaiement sous un soleil de plomb,
 Sans une goutte dans sa source
 Un biscuit sec souvent comme pot au feu.

Mustangs (Les)

8 Pour tous les blindés Co - los, Branle bas d'combat.

8 Tous les Mustangs sont là, Le quatre s'en va. Fiers et

8 forts à bord d'eux blindés, Tou - relles pa - rées prêts à en - ga - ger. Cette
Cette

8 fois c'est du vrai car l'es - ca - dron dé marre, Sa De - lut les mar -
fois c'est du vrai car l'es - ca - dron dé marre,

1 2
8 filles souin n'ayez pas la cabard. Cette garre.

Sous l'azur brûlant d'Afrique
Et des tropiques
Ou sous le ciel des Balkans
Toujours présents !
Les blindés colos sans peur s'avancent.
Les moteurs grondent, l'escadron s'élance.
Partout ils imposent leur volonté,
Mustangs, en avant, toujours au paquet.

Vous qui regardez passer ces fiers marsouins,
Sachez qu'ils sont d'l'unité
4^{ème} escadron blindé.
Crânes rasés et gueules de guerriers,
Toujours devant avec ses blindés
Et les rebelles ne vont jamais résister
Devant l'assaut des Mustangs au paquet.

Si la patrie tant aimée
Est menacée,
Partout où il nous faudra
Livrer combat,
De nos enn(e)mis bris(e)ront l'arrogance,
Pour que toujours triomphe la France.
Sans crainte du feu et des flammes de l'enfer
Les Mustangs s'avanceront dans la guerre.

Ni trêve ni pitié



Nous qui a - vons lut - té dans toutes les guerres, Per - du nos frères pour
plus de li - ber - té. Nous don - ne - rons à la ter - re char - nelle,
Aux â - mes fières des chan - sons tou - jours belles. Nous don - ne - rons à
la ter - re char - nelle, Aux â - mes fières des chan - sons tou - jours belles.
Pour l'en - ne - mi, ni trê - ve ni pi - tié. Il re - cul -
era au feu de nos ca - nons. De - bout les hommes et
son - ne le clai - ron À l'as - saut mar - souin, pour la France en dan - ger.

C'était au soir d'une immense bataille,
Nous étions morts, et puis nous étions là.
Mais dans la nuit, la rage nous tenaille,
La rage de vaincre nous porta au combat.

Nous sommes superbes et nos actions de guerre
Egaleront celles de nos anciens.
Ce seront eux au courage légendaire
Qui pourront dire : " Ah ! Vous nous valez bien " .

Sur cette terre, comme sur d'autres cieux,
Seigneurs de guerre et soldats de la paix.
Nous sommes fiers, nous sommes valeureux
Et nous vaincrons pour la France attaquée.

Nous sommes de la Coloniale

The musical score is written on four staves in G major (one sharp) and 2/4 time. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The first staff has a common time signature of 8 below it. The lyrics are written below the notes. The melody is simple and march-like, with a final double bar line at the end of the fourth staff.

Nous sommes de la Co - lo - niale, Si loin de notre pa - ys.
Vers le front nous mar - che - rons, Pour vain - cre l'en - ne - mi.
A - vec nos ar - mes, Nos corps et no - tre vie,
Nous dé - fen - drons la Fran - ce Con - tre l'en - ne - mi.

En tête de nos colonnes,
Un drapeau flotte au vent.
C'est celui d'la Coloniale
Qui flotte dans nos rangs.
C'est pour la France que nous les Coloniaux
Tous les jours nous nous avancerons
Même si nous tombons.

Nous sommes fiers d'avoir été
Les pionniers de l'Empire.
Même si nous sommes dénigrés,
Personne n'a à rougir.
Frères d'Afrique, d'Indo, du Pacifique
Nous avons lutté ensemble pour notre idéal.

Et si toute une vermine
Bave sur notre honneur,
Un soldat de la Marine
Sait mourir sans rancœur.
Nos belles âmes, pas besoin de merci,
Jamais l'éclat de nos ancres ne sera terni.

Oies sauvages (Les)

8 Les oies sau - va - ges vont vers le nord. Leurs cris dans la nuit mon - tent.

8 Gare au vo - ya - geur car la mort, Nous guet - te par le mon - de.

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a repeat sign. It contains a melody of quarter and eighth notes. Both staves have a common time signature of 8 below the first measure.

Au bout de la nuit qui descend,
Voyage grise escadre.
L'orage gronde et l'on entend |
La rumeur des batailles. | *bis*

En avant vole grise armée
Et cingle aux mers lointaines.
Tu reviendras, mais nous qui sait |
Où le destin nous mène. | *bis*

Comme toi toujours nous allons
Grise armée dans la guerre.
Murmure-nous, si nous tombons |
La dernière prière. | *bis*

Opium

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score consists of six lines of music, each with a corresponding line of lyrics. The lyrics are in French and describe the experience of opium.

Dans le port de Sa - i - gon Il est une Jon-que chi-noi - se My - sté - ri-euse et sour-noi -
se Dont nul ne con-naît le nom. Et le soir dans l'en-tre-pont, Quand la nuit se fait com -
pli - ce, Les Eu-ro - pé-ens se glis - sent Cher-chant les cous-sins pro - fonds.
O-pium, poi - son de rê-ve, Fu-mée qui monte au ciel, C'est toi qui nous é-lè -
ve Au pa-ra - dis ar-ti - fi - ciel. Je vois le doux vi-sa - ge Les yeux
de mon ai-mée, Par-fois j'ai son i-ma - ge Dans un nu - a - ge de fu - mée.

Et le soir au port Falot,
Les lanternes qui se voilent
Semblent de petites étoiles
Qui scintillent tour à tour.
Et parfois dans son extase,
Au gré de la fumée grise,
Le fumeur se représente
Ses plus beaux rêves d'amour.

Puisqu'on dit que le bonheur
N'existe pas sur la terre,
Puisse l'ombre de nos chimères
Un jour nous porter ailleurs.
Au paradis enchanteur,
Plein de merveilleux mensonges,
Où dans l'extase de mes songes,
J'ai laissé prendre mon cœur.

Père Abrahams (Le)

8 C'est le père A-brahams et ses se - pt fils se - pt fils et le père A-bra - hams (mar-souin!)

8 Il ne rit ja-mais, il ne sou - rit ja-mais Et tous les jours il est comme ça.

8 Et ïe bras droit! Et ïe bras droit!

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains the melody for the first line of lyrics. The second staff continues the melody for the second line of lyrics. The third staff continues the melody for the third line of lyrics. The lyrics are written below the staves, with some words in italics. The number '8' is written below the first note of each staff.

Et le bras droit !
Et le bras gauche !

Et le bras droit !
Et le bras gauche !
Et la jambe droite !

Et le bras droit !
Et le bras gauche !
Et la jambe droite !
Et la jambe gauche !

Et le bras droit !
Et le bras gauche !
Et la jambe droite !
Et la jambe gauche !
Et la tête !

Et le bras droit !
Et le bras gauche !
Et la jambe droite !
Et la jambe gauche !
Et la tête !
Et la langue !

Petite piste (La)

Com - bien d'fois a - t'on - par - cou - ru Cet - te pe - ti - te piste? En
tra - ver - sant la lande her - bué Lor - sque le jour se lève. En é - cou -
tant le ry - thme De la chan - son in - ti - me O o por - teur et as -
ka - ris ha - ï - lo! Ha - ï - lo - ay sa - fari.

The musical score is written on four staves in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is simple and melodic, with lyrics in French. The lyrics are: 'Com - bien d'fois a - t'on - par - cou - ru Cet - te pe - ti - te piste? En tra - ver - sant la lande her - bué Lor - sque le jour se lève. En é - cou - tant le ry - thme De la chan - son in - ti - me O o por - teur et as - ka - ris ha - ï - lo! Ha - ï - lo - ay sa - fari.'

Et quand un jour nous partirons
Pour un très long voyage,
Chantez nous cette chanson,
Comme un dernier hommage.
Et s'il ne pleure personne
Que les Dieux nous le pardonnent.

Pinard (Le)

The musical score is written on four staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is simple and catchy, with lyrics in French. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody. The third staff has a measure with a '2' above it, indicating a second ending. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Dans les cam-pagnes de France et de Na-varre, Le sol-dat chante, en por-tant son bar-da,
Un-e chan-son aux pa-ro-les bi-zarres Dont le re-frain est "vi - ve le pi-nard".
Le pi-nard c'est de la vi-nasse. Ça ré-chauffe par où c'que ça passe. Al -
lez mar-souin, un deux, Rem - plis ton quart, trois quatre, Vive le pi-nard, vive le pi-nard.

Dans la montagne, culbute la bergère
Et au combat renverse l'ennemi.
Dans la tranchée, fous-toi la gueule par terre
Mais non de Dieu, ne renverse pas l' pinard.

Dans le désert, on dit qu' les dromadaires
Ne boivent pas, ça c'est des racontars.
S'ils ne boivent pas, c'est qu'ils n'ont que d' l'eau claire,
Ils boiraient bien s'ils avaient du pinard.

Petit bébé, tu bois le lait de ta mère.
Tu trouves ça bon, mais tu verras plus tard,
Cette boisson te semblera amère
Quand tu auras goûté au pinard.

Aime ton pays, aime ton étendard,
Aime ton sergent, aime ton capitaine,
Aime l'adjudant même s'il a une sale gueule,
Mais que ça ne t'empêche pas d'aimer le pinard.

Ne bois jamais d'eau, même la plus petite dose,
Ça c'est marqué dans tous les règlements.
Les soldats disent : "danger l'eau bue explose".
Va donc chantant sur tous les continents.

Si dans la brousse, un jour tu rendais l'âme,
Une dernière fois, pense au bon vieux pinard.
Si un giron a remplacé ta femme,
Jamais de l'eau n'a remplacé l' pinard.

Sous les pins de la B. A.

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score consists of five lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second line has a repeat sign at the beginning. The third line has a repeat sign at the beginning. The fourth line has a repeat sign at the beginning. The fifth line has a repeat sign at the beginning. The lyrics are: 'Sous les pins de la B. A. Branle - bas d'com - bat. Tou - tes les cas - quettes sont là, La deux s'en va. Crâ - ne ra - sé et gueule de guer - rier, Fu - sil, poi - gnard, gre - nade aux cô - tés. Cette fois c'est du vrai car le con - voi dé - marre Sa - lut les fois c'est du vrai car le con - voi dé - marre Sa - lut les filles n'ay - ez pas le ca - fard. Cette gars di - rec - tion la ba - - - - - garre.'

Sous les pins de la B. A. Branle - bas d'com - bat.

Tou - tes les cas - quettes sont là, La deux s'en va. Crâ - ne ra -

sé et gueule de guer - rier, Fu - sil, poi - gnard, gre - nade aux cô - tés. Cette

fois c'est du vrai car le con - voi dé - marre Sa - lut les
fois c'est du vrai car le con - voi dé - marre Sa - lut les

1 2

filles n'ay - ez pas le ca - fard. Cette
gars di - rec - tion la ba - - - - - garre.

Vous qui regardez passer
Ces gars bronzés.
Sur les pistes et les sentiers,
L'œil aux aguets
De Timimoun jusqu'à Tebessa,
Dans les coups durs ils sont toujours là.
Et les fellaghas ne pourront résister
Devant l'assaut de la 2 au paquet. *bis*

Tambour miniature (Le)

Je suis un tam-bour mi-nia-ture, *Mar-quez le pas.* On m'ad-mire pour ma
 belle sta-ture, *Par le flancdroit.* J'ai fait trois fois le tour dumonde, *Au gard' à vous, J'ai*
 cour-ti-sé, des bru-nes et des blondes, *Ser-rez les flancs, Et* de moi l'on di - ra tou-jours,
Au gard' à vous, Qu'j'é - tais fou-tu, pour la guerre et l'a-mour, ti-reur de-bout.
J'ai per-du mes jam-bes à Gra-ve-lo - te, J'ai per-du mes deux bras
à Val-my, (Mar-souin!) Au Ton-kin, J'ai lais - sé ma cu-lot - te,
Et le reste, dans le Fau - bourg d'Saint-Denis, Chez la mère Casse-bite!
Ah Mais il fal - lait pas il fal - lait pas qu'il y'ail -
le, le, Mais il fal - lait pas il fal - lait pas y'al - ler, y'al - ler!

Quand je rencontre une belle petite,
Marquez le pas.
 À monter chez moi je l'invite.
Par le flanc droit.
 Comme un soldat je la commande
Au garde à vous.
 Et si parfois, la belle en redemande
Serrez les rangs.
 J' lui dis que je n' suis pas toujours

Au garde à vous.
 Des mieux foutus, pour la guerre et l'amour !
Tireur debout.

Ma femme accouche toutes les trois semaines
Marquez le pas.
 Faut voir comment le gosse s'amène.
Par le flanc droit.
 J'entends la voix de la sage femme,

Qui dit tout bas.
Allez-y donc, allez-y ma p'tite dame
Serrez les flancs.

C'est un p'tit gars beau comme le jour
Au garde à vous.
Des mieux foutus, pour la guerre et l'amour !

Terre jaune (La)

Y'a des gens de la haute zo-ne Qui se disent ex-plo-ra-teurs D'a-voir
vi - si - té la ter - re Du pôle nord à l'é - qua - teur. Moi qui
suis d'la Co - lo - nia - le Mes mo - yens m'per-mettent pas ça, ah, ah, ah!
J'ai vi-si-té la Terre Jau-ne, J'ensuis pas plus fier pour ça, J'ensuis pas plus fier pour ça!

Y en a qui pour faire la fête
S'en vont dans les grands salons
Voir des demi-mondaines
Qui leur bouffent tout leur pognon.
Moi quand j' veux faire mon affaire
Je vais au Parisiana, ha, ha, ha!

Y en a qui pour faire l'amour
Prennent des poses à l'amateur,
À la russe, à la tartare,
À la cosaque, à l'artilleur,
Moi quand j' veux faire mon affaire
Je fais pas tant de chichi que ca, ah, ah,
ah!

*J' lui fous ça dans l' trou qui pète,
J'en suis pas plus fier pour ça,
J'en suis pas plus fier pour ça.*

Y en a qui trouvent ridicules

Les passions du genre humain.
D'autres préfèrent qu'on les encule
Pour soulager leur prochain.
Moi j' connais une vieille bourrique
Qui se fait chier sur l'estomac, ah, ah, ah!

*Moi j' me fais chier sur la bite,
J'en suis pas plus fier pour ça,
J'en suis pas plus fier pour ça.*

Le lundi j' baise en levrette,
Le mardi j' baise un canard,
L' mercredi je fais minette,
Et le jeudi m' fais pomper l' dard,
L' vendredi feuille de rose,
Samedi soixante-neuf, ah, ah, ah!

*Le dimanche je me repose
Pour refaire du foutre neuf,
Pour refaire du foutre neuf.*

Trompettes d'Aïda (Les)

C'est nous (c'est nous) les des-cen - dants Des ré - gi - ments d'A - fri - i - que,
 Les chas-seurs, les spa-his, les gou-miers, Gar-diens (gar-diens) et dé-fen-seurs d'Em-pi-
 res ma-gni-fi - i-ques Sous l'ar-dent so-leil che-vau-chant Sans ré-pit nos fiers cour-siers.
 Tou-jours prêts à ser-vir à vaincre ou à mou-rir, nos cœurs se sont u-nis à la pa-trie la la la la.

Trompettes (trompettes), au garde-
 à-vous,

Sonnez, sonnez à l'étendard
 Et que fièrement dans le ciel
 Montent nos trois couleurs.
 Le souffle (le souffle) de la France
 anime la fanfare
 Et met à chacun un peu d'air du
 pays
 Au fond du cœur.

*C'est notre volonté
 De vaincre ou de lutter,
 De consacrer nos vies
 À la Patrie.*

La piste (la piste) est difficile
 Et toujours nous appelle.
 Par les monts pelés de Taza,
 De Ksar'souk, de Midelt,
 L'élan (l'élan) de Bournazel vers le
 Tafilalet,
 Sur les Ksours ralliés,
 Plantera fièrement nos trois
 couleurs.

*Toujours prêts à servir,
 À vaincre ou à mourir,
 Nos cœurs se sont unis*

Pour la Patrie.

Ensemble nous referons gaiement
 Flotter nos étendards
 Et suivrons partout hardiment
 L'éclat des trois couleurs.
 Ensemble nous reprendrons demain
 Le chemin du départ
 Et pour le pays serons prêts
 À lutter sans nulle peur.

*C'est notre volonté
 De vaincre ou de lutter,
 De consacrer nos vies
 À la Patrie.*

Soldats (soldat), toujours devant
 Toujours la tête haute.
 Nous serons présents sous la pluie,
 Dans le vent ! En avant.
 L'ennemi (l'ennemi) nous trouvera
 Le cœur plein de courage
 Et dans ce combat glorieux
 Revivront tous nos héros.

*Toujours prêts à servir,
 À vaincre ou à mourir,
 Nos cœurs se sont unis
 Pour la Patrie.*

Troubadour (Le)

J'ai beau-coup vo-ya-gé et j'ai pas mal bai-sé Et des brunes et des blondes le
soir dans les four-rés. J'en-cu-le les gre-nouilles je bai-se les cra-pauds
Qui me su-cent les couilles, le soir au bord de l'eau. C'est le trou-ba-ba,
c'est le trou-ba-dour Qui bai-se la nuit et qui bai-se le jour C'est le trou-ba-ba,
c'est le trou-ba-dour Qui bai-se la nuit, le jour le trou-ba-dour!

C'est la reine d'Angleterre
Qui traversa la mer
Pour voir si les Français
Baisaient mieux que les Anglais.
Et saperlipopette,
Des trente-six positions,
C'est encore la levrette
Qui remporta l' pompon.

C'est la reine d'Espagne
Qui dit à son mari :
« J'aime bien le champagne
Mais j'aime mieux ton vit.
Ce soir, au clair de lune,
Ô mon cher Alphonso,
Je te taillerai une plume
Pour mettre à mon chapeau. »

C'est la reine d'Autriche
Qui, sur son canapé,
S' faisait p'loter les miches
Par un jeune français.
Au bout de trente-six semaines,
Ô chose inattendue,
Elle s'aperçut qu' son ventre
Etait plus gros qu' son cul.

C'est l'empereur de Chine
Qui n'est pas convaincu
Qu'en bas de son échine
Se trouve le trou d' son cul.
C'est l'empereur du Siam
Qui, n'ayant pas d'enfant,
Fit enculer sa femme
Par un éléphant blanc.

Tupulagata talavou solia

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with lyrics underneath. The second staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with lyrics underneath. Both staves have a small '8' at the beginning, likely indicating the number of beats per measure.

Tu - pu - la-ga ta-la-vou so - li - a Tu - u a-ke pe-a ton-hi-ki ni - ma

Fa - ka a - pa a - pa fa - ka fi - a fi - a He - ko sii lo - to moo-ni a - i - a.

Tamaî mo fae tatau aipe
Sioku mauili mo toku mate
Kapau eau tau pea eau mate
Au nofo noa au matepe.

Kote aga pe ote lau pisi
Kae kua tula ite aho full
Mote vene e kalupe 1 muli.

Volontaire (Le)

Musical score for the song "Volontaire (Le)". The score is written on six staves in G major (one sharp) and 2/4 time. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The tempo/meter marking "8" is placed below the first staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across measures. The lyrics are: "Qu'est c'que je suis sur cet - te ter - re? Un homme qui est prêt à mou - rir (prêt à mou - rir). Un homme qu'on ap - pelle vo - lon - tai - re, Qui sait ser - vir et sait mou - rir (et sait mou - rir). Que m'im - por - te cet - te vi - e? Pour - vu qu'elle serve à mon i - dée (à mon i - dée). Que m'im - por - tent toutes ces fil - les Que je n'ai ja - mais su ai - mer (oui su ai - mer)." The score ends with a double bar line.

Qu'est c'que je suis sur cet - te ter - re? Un homme qui
est prêt à mou - rir (prêt à mou - rir). Un homme qu'on ap - pelle vo - lon -
tai - re, Qui sait ser - vir et sait mou - rir (et sait mou - rir).
Que m'im - por - te cet - te vi - e? Pour - vu qu'elle serve à mon i -
dée (à mon i - dée). Que m'im - por - tent toutes ces fil - les Que
je n'ai ja - mais su ai - mer (oui su ai - mer).

Elle était blonde, elle était belle
Et puis un jour elle est partie (elle est partie)
En emportant tout derrière elle :
Mon cœur, mon chagrin et ma vie (et ma vie).
Et quand je partirai en guerre,
Le cœur triste toujours devant (toujours devant),
Je penserai encore à elle
Avant d' crever pour l' régiment (pour l' régiment).

Ô femme qui est restée fidèle,
Écoute ce chant et réfléchis (et réfléchis).
Ne brise pas d'un coup de tête
Un amour et toute une vie (toute une vie).
Pense à ce pauvre volontaire
Mort pour se libérer (se libérer).
Pense aussi qu'il était fier
Et qu' c'est une femme qui l'a tué (qui l'a tué).

Table des illustrations

Page de couverture

- **Illustration 1** : Entrée en chantant dans le Quartier Ladmiraault à Poitiers, base du RICM, des marsouins du 3^e escadron de retour d'OPEX, 19 mai 2013 (collection du RICM).

Introduction :

- **Illustration 2** : Structuration de l'Armée de Terre..... p. 7

Chapitre 1

- **Illustration 3** : Insigne de manche signifiant l'appartenance de son porteur aux Troupes de Marine. La présence du drapeau tricolore au dessus et le treillis couleur sable montrent qu'il est en opération extérieure dans une zone désertique..... p. 41
- **Illustration 4** : Béret des Troupes de Marine marqué de l'ancre d'or encablée..... p. 42
- **Illustration 5** : Calot (encore appelé bonnet de police) des Troupes de Marine. Il est marqué de l'ancre d'or encablée, d'un galon de caporal-chef de première classe, de pin's variés..... p. 42
- **Illustration 6** : Insigne de grade de caporal-chef haut niveau de visibilité..... p. 44
- **Illustration 7** : Insigne de grade de caporal-chef bas niveau de visibilité..... p. 45
- **Illustration 8** : Militaire en treillis de défilé, décembre 2010. Sur la veste de treillis sable sont apposées les décorations régimentaires (celles du RICM : fourragères au bras droit, Distinguished Unit Citation au dessus de la bande patronymique) et personnelles du soldat (médailles sur le côté droit de la poitrine et insignes de brevets au dessus des médailles et de la bande patronymique). On observe également les insignes de grade surmontés de l'ancre encablée sur les épaules. Ces éléments figurent également sur le calot personnalisé avec divers pin's. Sur le côté gauche de la poitrine est placé l'insigne régimentaire. Sur le bras gauche, on devine l'insigne de brigade et sur le bras droit, on observe l'insigne d'arme au-dessus duquel figure le drapeau tricolore, uniquement porté par les soldats en opération extérieure..... p. 46

Chapitre 2

- **Illustration 9** : Entrée du Camp De Gaulle, siège du 6^e BIMA, Libreville..... p. 65
- **Illustration 10** : Drapeau du RICM et sa garde lors d'une remise de fourragères, 9 mars 2006..... p. 70
- **Illustration 11** : Rapport devant le 2^e escadron du RICM. Les soldats sont de

retour d'OPEX et écoutent les dernières consignes de leur commandant d'unité avant de partir en permission. Sur la vignette de gauche, ils sont au « garde-à-vous », marque du début du rapport. Au centre, ils sont en position du « repos » pendant l'intervention du commandant d'unité. À droite, ils saluent et crient « Marsouin » avant de se « disperser », 19 mai 2013 (collection du RICM).....	p. 73
- Illustration 12 : Déplacement en ordre serré en chantant dans l'enceinte régimentaire, 1 ^e escadron du RICM, 19 mai 2013 (collection du RICM).....	p. 74
- Illustration 13 : Mise en place en chantant de la CCAS sur la place d'armes du 6 ^e BIMA pour les Grandes Couleurs, 23 juin 2008.....	p. 78
- Illustration 14 : Défilé public du 3 ^e Escadron du RICM, Place d'Armes de Poitiers, 11 novembre 2013.....	p. 85
- Illustration 15 : Marsouin du RICM entretenant sa condition physique en OPEX. On peut remarquer la présence d'un tatouage et la coupe de cheveux réglementaire, avril 2012.....	p. 87
 Chapitre 3	
- Illustration 16 : Salle de popote au RICM. De nombreux drapeaux et trophées ornent les murs. Scène de retrouvailles entre militaires restés sur la garnison et soldats de retour d'OPEX (caractérisés par le treillis couleur sable), 19 mai 2013 (collection du RICM).....	p. 101
- Illustration 17 : « Petite popote » d'une unité de spécialistes, RICM, décembre 2014.....	p. 103
- Illustration 18 : Arrivée des militaires du RICM dans le gymnase du Quartier Ladmirault à l'occasion d'un repas de corps. Tous attendent debout le lancement de l'activité par le chef de corps. On devine, au bas de la photo, les fanions des unités présentes, 24 octobre 2013 (collection du RICM).....	p. 125
- Illustration 19 : Fanion du 3 ^e Escadron du RICM. En plus d'apparaître avec celui des autres unités au fond du gymnase, cet emblème est installé au centre de la table où prennent place ses membres pendant le repas de corps, 24 octobre 2013 (collection du RICM).....	p. 126
- Illustration 20 : Ouverture du repas de corps marquée par l'arrivée sur les lieux du chef de corps du RICM. Ce dernier salue alors que ses hommes se mettent au garde-à-vous pour lui signifier « leurs respects », 24 octobre 2013 (collection du RICM).....	p. 127
- Illustration 21 : Préparatifs au rituel de la Poussière faits par le plus jeune lieutenant présent ce jour au repas de corps donné au RICM. Il demande l'attention de l'assemblée qui semble l'ignorer (1 ^e vignette), se résigne (2 ^e vignette), puis reprend ses appels au silence (3 ^e vignette), septembre 2012, 24 octobre 2013 (collection du RICM).....	p. 128

- Illustration 22** : Après avoir obtenu l'attention de ses camarades, le jeune lieutenant procède à l'exécution du rituel de la Poussière afin d'ouvrir le repas de corps : « la main dessus » (1^e vignette), « le godet à deux doigts des écoutilles » (2^e vignette), « envoyez » (3^e vignette), chant *Les Biffins* au « garde-à-vous » (4^e vignette), 24 octobre 2013 (collection du RICM)..... p. 130
- Illustration 23** : Interprétation du chant Les Biffins pouces levés par le 3^e escadron du RICM lors d'un repas de corps donné au RICM, 24 octobre 2013 (collection du RICM)..... p. 131
- Illustration 24** : Interprétation de l'*Hymne de l'Infanterie de Marine* au garde-à-vous, en fermeture du repas de corps donné au RICM, 24 octobre 2013 (collection du RICM)..... p. 137
- Illustration 25** : Bâtiment servant de lieu de rassemblement sur le terrain d'entraînement de Montmorillon, novembre 2006..... p. 140
- Illustration 26** : Repas de cohésion d'un peloton du 3^e Escadron du RICM. Les marsouins finissent la Poussière par l'interprétation pouces levés de *Les Biffins*, 20 octobre 2004..... p. 142
- Illustration 27** : Buffet d'un « p'tit déj' colo » au 6^e BIMa après un footing régimentaire, 15 novembre 2007..... p. 146

Chapitre 4

- Illustration 28** : Honneur aux morts, défilé en chantant des marsouins du 3^e Escadron en OPEX, à l'arrière, les drapeaux sont en berne, novembre 2004..... p. 162

Chapitre 5

- Illustration 29** : Arrivée en chantant d'une unité sur la place d'armes du RICM, 20 janvier 2013 (collection du RICM)..... p. 211

Chapitre 6

- Illustration 30** : Levée de son verre après l'interprétation d'un chant lors d'un repas de cohésion du RICM en OPEX, à l'occasion des fêtes de Bazeilles. On remarque une adaptation à la mission, le vin a été remplacé par de la bière, 2 septembre 2012 (collection du RICM)..... p. 295

Chapitre 7

- Illustration 31** : Repas de cohésion du BML du RICM. Le chant polynésien interprété est accompagné par des frappements de mains et par un guitariste, 18 décembre 2008..... p. 352

Chapitre 8

- Illustration 32 : Sommaire du <i>Carnet de chants</i> officiel TTA 107.....	p. 365
- Illustration 33 : Couverture du <i>Carnet de chants</i> du 6 ^e RPIMa.....	p. 369
- Illustration 34 : Couverture du carnet de <i>Chants et traditions des Troupes de Marine</i>	p. 379
- Illustration 35 : Couverture du carnet de chants <i>Au rythme des cœurs des Scorpions</i>	p. 388
- Illustration 36 : Couverture du carnet de chants du 6 ^e BIMa.....	p. 390
- Illustration 37 : Couverture et table des matières du <i>Carnet de chants</i> du 8 ^e RPIMa.....	p. 393
- Illustration 38 : Couverture du <i>Carnet de chants</i> du RICM et transcription du chant <i>Les Phacos</i> . On peut lire sous le titre qu'il est « traditionnellement chanté par le 1 ^e escadron.....	p. 394

Chapitre 9

- Illustration 39 : Départ en chantant de la place d'armes du RICM d'un peloton de classe à l'issue de la remise des képis, 11 avril 2012 (collection du RICM).....	p. 443
- Illustration 40 : Peloton de classes du RICM sur la place d'armes du RICM attendant de se voir remettre les fourragères régimentaires. Cérémonie faite lors de la prise d'armes de la commémoration des combats de Douaumont, 20 octobre 2011.....	p. 449
- Illustration 41 : Remise des fourragères régimentaires au major du peloton de classes par le chef de corps du RICM. Cérémonie faite lors de la prise d'armes de la commémoration des combats de Douaumont, 20 octobre 2011.....	p. 452

Table commentée des extraits sonores

1. *À Saïgon*, « chant de popote », repas de corps, RICM, 20 octobre 2011. On entend, sur le refrain, le battement de la pulsation mettant en avant la virilité des chanteurs.
2. *Au 31 du mois d'août*, « chant de tradition », repas de corps, 6^e BIMA, 22 décembre 2006.
3. *Au terrain*, extrait, « chant de marche », mise en place en chantant d'une unité pour une prise d'armes, 6^e BIMA, 6 août 2006.
4. *Belo ya mama*, « chant de marche », repas de cohésion du 3^e escadron, RICM. Sur les premiers vers, la pulsation est battue pour synchroniser l'ensemble des chanteurs. Contrairement à l'interprétation en ordre serré, les phrases ne sont pas coupées et les jeux d'échos sont accentués. Le tempo est accéléré sur le dernier couplet, 30 novembre 2005.
5. *Ceux du Liban*, « chant de marche », repas de corps, 6^e BIMA, 6 août 2006.
6. *Chant du RICM*, « chant régimentaire », instruction chant d'un peloton de classes destiné à être rattaché au 2^e escadron, RICM. Chant interprété en salle d'où l'absence de réverbération caractéristique de l'interprétation sur la place d'armes, 18 janvier 2006.
7. *Combats de Tu-Lê (les)*, « chant de marche », repas de corps, 6^e BIMA, 22 décembre 2006.
8. *Fanion de la Coloniale (le)*, « chant de tradition », repas de corps, RICM, 20 octobre 2011. La puissance vocale est particulièrement importante sur les répétitions de fins de vers. Elle montre l'implication collective des chanteurs dans leur interprétation. Le chant est ponctué de battements sur la table apportant un soutien rythmique. Le groupe se satisfait de son interprétation par les cris qui lui succèdent.
9. *Hymne de l'Infanterie de Marine*, « chant de tradition », prise d'armes, RICM, 20 octobre 2011. La réverbération de la place d'arme donne l'effet d'un décalage entre les différents groupes présents. Le chant est suivi par le cri de ralliement des Troupes de Marine : « Et au nom de Dieu » (énoncé par le chef de corps)... « Vive la Coloniale ! » (énoncé par tous).

10. *Hymne de l'Infanterie de Marine*, « chant de tradition », repas de corps, 6^e BIMa, 22 décembre 2006. L'interprétation est précédée par une allocution du chef de corps visant à remercier les participants et à la précision de l'organisation du rangement des lieux. La troupe est ensuite mise au garde-à-vous et l'homme ton enchaîne directement sur le lancement du chant, suivi par toute la troupe. Le chant est, là aussi, suivi par le cri de ralliement des Troupes de Marine puis par des exclamations joyeuses.
11. *Infanterie de Marine (l')*, « chant de tradition », repas de corps, RICM, 1^e septembre 2005. Battement de la pulsation sur le refrain. Le chant est ponctué de sifflets et d'expressions énoncées en échos au texte du chant.
12. *Je suis marsouin*, « chant de popote », repas de corps, RICM, 1^e septembre 2005. Le meneur énonce quelques vers dans le micro ce qui a pour effet de renforcer l'implication des participants.
13. *Lansquenets (les)*, « chant de marche », mise en place en chantant d'une compagnie pour une prise d'armes, 6^e BIMa, 11 juillet 2007.
14. *Loin de chez nous*, « chant de marche », répétition d'une prise d'armes, 6^e BIMa, 12 juillet 2007. La réverbération de la place d'armes est clairement audible. Chant interprété en accompagnement d'un déplacement en ordre serré par la CCAS particulièrement lentement, en réponse aux productions des jours précédents faites par les compagnies du 8^e RPIMa pour qui l'interprétation lente est synonyme d'efficacité guerrière.
15. *Loin de chez nous*, « chant de marche », entraînement à la marche en ordre serré et en chantant, 6^e BIMa, 26 octobre 2006. Le but est de dynamiser le pas qui est jugé trop lent et irrégulier. Le pas est marqué verbalement par « 1,2... ». Le chant est lancé par l'« homme-ton » sur ordre du commandant d'unité qui dirige la répétition afin que tous débutent convenablement. L'interprétation est stoppée car non conforme puis est relancée selon le même procédé. Le chant est ensuite interprété intégralement et est suivi par différentes instructions avant d'être à nouveau repris en entier. Cette dernière performance n'est pas impulsée par une énumération mais uniquement par le « départ en chantant », comme cela doit se faire lors de la mise en place sur la place d'armes. Bien que d'apparence conforme, il est une dernière fois répété après avoir à nouveau dynamisé le pas verbalement par « 1-2 ». Le commandant d'unité donne ses dernières consignes puis indique la levée de la séance d'instruction par l'expression « Rompez les rangs » à

laquelle la troupe répond « Marsouin ! ». Le tempo est conforme à celui imposé par la réglementation (environ 120 pas par minute).

16. **Marie-Dominique**, « chant de tradition », repas de corps, 6^e BIMa, 22 décembre 2006. Contestation du lancement de ce chant qui doit normalement être interprété « en fin de repas ».
17. **Marseillaise (la)**, « Hymne national », Grandes Couleurs, 6^e BIMa, 11 juillet 2007. La réverbération due à l'architecture de la place d'armes donne une impression de décalage entre les différents groupes. Elle fait suite à la levée des Couleurs.
18. **Mort (la)**, « chant de marche », répétition d'une prise d'armes, 6^e BIMa, 12 juillet 2007. Présence de bruits ambiants, notamment des travaux de mise en place des tentes destinées à accueillir les autorités lors de la prise d'armes du lendemain et un véhicule à l'arrêt attendant la fin de leur passage pour pouvoir à nouveau circuler.
19. **Ni trêve, ni pitié**, « chant de marche », instruction chant d'un peloton de classes destiné à intégrer le 2^e escadron du RICM, 18 janvier 2006. Interprétation en salle.
20. **Père Abrahams (le)**, « chant de popote », repas de cohésion du 3^e escadron, RICM, 30 novembre 2005. Lancement du chant, suivi de huées et d'un maximum de bruit de la part des autres unités pour perturber et décourager le groupe chantant. Ces mêmes huées reprennent à la fin de la performance. Illustration des joutes propres aux repas de corps analysées dans le chapitre 5.
21. **Pinard (le)**, « chant de popote », repas de corps, RICM, 20 octobre 2011. Marquage de la pulsation dans le refrain.
22. **Sarie mares**, « chant de marche », instruction chant, 6^e BIMa, 15 janvier 2008. Instruction qui a fait suite au changement du chant de la CCAS qui interprétait jusque là *Loin de chez nous*. Cette séance est destinée à permettre à chaque chef de groupe de maîtriser ce nouveau chant afin de le transmettre à leurs subalternes.
23. **Tamarü volontaire**, « chant des îles », extrait, entraînement à la marche en ordre serré et en chantant, 6^e BIMa, 12 juillet 2007.
24. **Te setima**, « chant des îles », repas de corps, RICM, 1^e septembre 2005.

25. *Trompettes d'Aïda (les)*, « chant de marche », extrait (fin brutale due à un problème technique d'enregistrement), repas de corps 6^e BIMa, 22 décembre 2006.

Table des matières

Table des sigles et abréviations	p. 2
Conventions d'écriture et travaux graphiques	p. 3
Remerciements	p. 4
Introduction	p. 5
 Partie 1 : Les Troupes de Marine : une histoire particulière et un mode de vie ritualisé	 p. 20
Chapitre 1 : Histoire et identité d'une arme d'élite	p. 21
1. Ancrage historique des Troupes de Marine au sein de l'armée française	p. 21
1.1. <i>Des origines maritimes</i>	p. 21
1.2. <i>Des Troupes de Marine aux Troupes Coloniales</i>	p. 26
1.3. <i>De la Décolonisation à la coopération</i>	p. 34
2. Les Troupes de Marine, une organisation particulière	p. 39
2.1. <i>La mise en œuvre de symboles</i>	p. 40
2.2. <i>Une hiérarchie pyramidale rigide</i>	p. 47
 Chapitre 2 : La vie de garnison ou la matérialisation d'un corps	 p. 57
1. Structuration de l'espace et du temps au service de l'esprit de corps	p. 57
1.1. <i>Entre solidarité horizontale et dévouement au chef pour faire corps</i>	p. 57
1.2. <i>Une ritualisation du quotidien</i>	p. 68
2. Du corps à l'esprit de corps	p. 77
2.1. <i>Le régiment ou la représentation d'un corps</i>	p. 77
2.2. <i>Une socialisation corporelle au service du corps d'armée</i>	p. 86
 Chapitre 3 : Bien plus qu'une sociabilité professionnelle	 p. 93
1. La cohésion comme fondement de la sociabilité militaire	p. 93
1.1. <i>Une sociabilité contrainte</i>	p. 94
1.2. <i>Temps personnels, temps collectifs</i>	p. 112
2. La ritualisation des repas	p. 122
2.1. <i>Le repas de corps : à la fois un facteur de cohésion et d'esprit de corps</i>	p. 123
2.2. <i>Activités culinaires des unités élémentaires</i>	p. 139
 Partie 2 : Répertoires de service et réglementaires versus répertoires festifs et transgressif	 p. 150
 Chapitre 4 : Les chants de marche comme vecteurs d'une culture guerrière	 p. 151
1. La mort d'un camarade : un point d'ancrage de la fraternité d'armes	p. 152
1.1. <i>L'affectif entre les militaires, une composante guerrière</i>	p. 152
1.2. <i>Le poids de l'engagement dans les relations entre les soldats</i>	p. 163
2. L'acceptation des risques liés à l'engagement militaire	p. 170

- 2.1. *L'expression de la mort : facteur de maintien du groupe et d'acceptation des risques* p. 170
- 2.2. *La prédominance de l'engagement sur la mort* p. 190

Chapitre 5 : Les « chants des unités » ou l'expression identitaire d'un groupe p. 209

- 1. **Le groupe comme entité identitaire particulière** p. 210
 - 1.1. *La dénomination du groupe : un axe central du chant* p. 211
 - 1.2. *Entre unité et uniformité* p. 220
- 2. **Inscription dans une temporalité** p. 228
 - 2.1. *Le rapport à la filiation du groupe comme outil de revendication identitaire* p. 228
 - 2.2. *Une inscription généalogique sans passer par le récit historique* p. 246

Chapitre 6 : Les chants festifs : visions poétisées de la vie du militaire p. 261

- 1. **La sexualité au cœur du répertoire de « popote »** p. 261
 - 1.1. *Mise en scène de la virilité et consolidation du groupe* p. 262
 - 1.2. *L'expression de pratiques sexuelles non conventionnelles* p. 274
 - 1.3. *Hiérarchisation des pratiques sexuelles selon les grades* p. 286
- 2. **Chants de fête pour repas cohésifs** p. 293
 - 2.1. *Chanter le vin rouge, un élément central du repas cohésif militaire* p. 293
 - 2.2. *La mise en scène corporelle, un signifiant pour le chant* p. 307

Partie 3 : La « culture du chant » chez les marsouins p. 316

Chapitre 7 : Le service hors métropole, une spécificité de l'arme p. 317

- 1. **Une valorisation de l'éloignement du marsouin** p. 317
 - 1.1. *Une « légitimité coloniale »* p. 318
 - 1.2. *Des intérêts de la France à la valorisation de l'OPEX* p. 331
- 2. **Le rapport au monde civil dans l'expression de l'isolement militaire** p. 340
 - 2.1. *La femme dans l'expression de l'éloignement* p. 340
 - 2.2. *Les « chants des îles », une note d'exotisme dans le répertoire militaire* p. 351

Chapitre 8 : Le carnet de chants : fixation du répertoire ou reflet d'une époque ? p. 363

- 1. **Éléments de réglementation de la pratique du chant** p. 363
 - 1.1. *Le TTA 107 : Carnet de chants officiel de l'Armée de Terre* p. 363
 - 1.2. *De la tolérance à l'interdiction* p. 374
- 2. **Plusieurs degrés d'utilisation du carnet de chants** p. 387
 - 2.1. *Le carnet de chants : à la fois objet symbolique et outil mnémonique* p. 387
 - 2.2. *Un répertoire mouvant malgré le recours à l'écriture* p. 406

Chapitre 9 : L'apprentissage du chant militaire et l'intégration du jeune engagé p. 417

- 1. **La place du chant dans la formation initiale du soldat** p. 418
 - 1.1. *Une socialisation collective pour unifier le groupe* p. 418
 - 1.2. *Le chant, à la fois un apprentissage et un vecteur d'apprentissage* p. 423
 - 1.3. *Les intérêts physiques de la pratique du chant pendant le FGI* p. 433

2. Le chant dans les rituels d'intégration	p. 440
2.1. <i>Une part intime des rituels d'intégration</i>	p. 441
2.2. <i>La reconnaissance de l'armée comme finalité du rite de passage</i>	p. 448
 Conclusion	p. 456
Sources imprimées et bibliographie	p. 463
1. Sources imprimées	p. 463
1.1. <i>Recueils de chants militaires non réglementaires</i>	p. 463
1.2. <i>Enregistrements</i>	p. 464
1.3. <i>Articles législatifs</i>	p. 464
1.4. <i>Publications réglementaires de la Défense</i>	p. 465
1.5. <i>Rapports et études internes à l'armée</i>	p. 468
2. Bibliographie	p. 469
 Annexe : Chants par ordre alphabétique	p. 497
Table des illustrations	p. 547
Table commentée des extraits sonores	p. 551
Table des matières	p. 555

Titre / Title

Le chant militaire et sa pratique actuelle dans les Troupes de Marine

Military song and its current practice by *Troupes de Marine*.

Résumé / abstract

Cette thèse de doctorat vise à comprendre quel peut être l'apport du chant dans la construction sociale et identitaire d'un ensemble fermé en dégagant les différentes fonctions de ce répertoire. Elle a également pour objectif d'analyser la mesure dans laquelle il intervient dans l'intégration des personnels ainsi que l'impact qu'il peut avoir sur la cohésion des groupes. En ce sens, une place importante a été donnée à l'analyse des aspects contextuels et humains du chant, tels que le rapport au corps dans les pratiques rituelles.

Souhaitant aborder les différents enjeux du chant au sein de l'institution, le corpus sur lequel s'appuie cette recherche est assez large et regroupe aussi bien des pièces officielles qu'intimistes. Pour avoir une vision précise du répertoire militaire et interroger sa fonctionnalité, une enquête de terrain a été menée principalement au RICM implanté à Poitiers et au 6^e BIMA basé à Libreville. Le choix d'une limitation aux Troupes de Marine est motivé par la spécificité de cette arme, l'une des plus présentes sur les théâtres d'opérations. Ainsi, l'étude des activités rituelles et musicales de la population militaire en situation conflictuelle et post-conflictuelle était possible, en plus d'aborder la place des pratiques chantées dans le quotidien de la vie de garnison. L'étude laisse notamment apparaître que le besoin d'une importante cohésion du groupe est l'une des principales motivations de l'interprétation des chants pendant et en dehors du service. Elle montre également que cette pratique vocale fait partie intégrante de la culture militaire et qu'elle permet la revendication d'une identité collective.

This Ph. D. thesis aims at understanding what can be the contribution of song in the social and identity building up of an introverted group by clearing the various functions of this repertoire. It also purposes the objective of analysing the measure in which it intervenes in people integration as well as the impact it can have on groups' cohesion. Thus, an important place has been given to the analysis of contextual and human singing aspects, such as the relation to the body in ritual practices.

Wishing to approach the various stakes of singings in the institution, the corpus on which this research is leaning on is quite wide and gathers official songs as well as intimist ones. To get an accurate vision of the military repertoire and question its feature, a survey has

mainly been carried out within the RICM located in Poitiers and within the 6th BIMa based in Libreville. The choice of a restriction to the *Troupes de Marine* is justified by the specificity of this arm, one of the most present on the theatre of operations. So, the study of ritual and musical activities of the military population in conflicting and post-conflicting situation was possible, besides approaching the place of sung practices in the daily garnison life. The study particularly permits to enhance that the need of an important cohesion of the group is one of the main reasons of songs within and apart from the duty. It also shows that this vocal practice is an integral part of the military culture and that it allows the claiming of a collective identity.

Mots-clés / keywords

Chant militaire, identité, cohésion, ethnomusicologie, Troupes de Marine

Military song, identity, cohesion, ethnomusicology, *Troupes de Marine*

Nom et adresse du Laboratoire de Recherche

LIRCES EA 3159 – École Doctorale de l'UFR Lettres Sciences Humaines et Sociales – Université de Nice Sophia-Antipolis, 98 Boulevard Edouard-Herriot, BP 3209, 06204 Nice cedex 3.